



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

Notas al programa

De la cuerda de tripa a la síntesis sonora:

La evolución del violonchelo, su repertorio y lenguaje técnico-musical a través de tres modelos instrumentales

que para obtener el título de

Licenciado Instrumentista en Violoncello

presenta

Jonathan Andrés Pérez Díaz

Asesor teórico: Dr. Jorge David García Castilla

Asesor práctico: Álvaro Bitrán



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la vida.

A mi madre, a quien dedico este trabajo. Gracias por todo el apoyo incondicional.

A mis profesores, que a lo largo de este camino me han motivado, guiado, confundido en ocasiones, gracias por compartir su conocimiento y experiencias,

Al Dr. Jorge David García Castilla por su extraordinaria guía y compromiso para la culminación de este proyecto,

Al Mtro. Álvaro Bitrán, modelo de excelencia en la actividad musical, que en cada clase de instrumento buscaba sacar lo mejor de mí,

Al Mtro. Rafael Sánchez Guevara, por su extraordinaria generosidad, nobleza y ser un ejemplo a seguir,

Al Dr. Ariel Waller, por abrir mis ojos al camino de la composición,

A la Dra. Iracema de Andrade, cuyo inspirador trabajo ha ejercido gran influencia sobre mí,

Al Mtro. Edgardo Espinosa, mi primer profesor de violonchelo en la FaM.

A mis amigos y colaboradores,

A Fernando Montes, amigo y aliado en la búsqueda musical,

A Mayela de la Huerta, Tania Alejandra y Jesús Torres Kato por aceptar el desafío de la colaboración creativa,

A Salvador Soto, por ser el artífice de mi vehículo de expresión,

A las Maestras Teresa Campos y Teresa Navarro, por sus invaluable asesorías,

A la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México,

Contenido

Introducción.	1
Programa del Concierto.....	5
Capítulo 1.....	6
• Breve recuento de la historia y evolución del violonchelo desde su nacimiento hasta nuestros días.	6
• Organología del instrumento.	7
• El repertorio del violonchelo en retrospectiva.	16
Capítulo 2.....	20
• El violonchelo barroco - <i>Sonata para viola da gamba y clavecín</i> en Sol Mayor BWV 1027 de Johann Sebastian Bach.....	20
• Sonata da Chiesa.	21
• La retórica afectiva de la sonata.	23
• Técnica instrumental.....	26
• Propuesta interpretativa: Un acercamiento a la interpretación históricamente informada.....	32
Capítulo 3.....	33
• Momento de transformaciones - <i>Concierto para Violoncello y Orquesta</i> en Si bemol Mayor G. 482-bis de Luigi Boccherini.....	33
• Concierto Italiano.....	34
• Boccherini, compositor; Grutzmacher, transformador.....	35
• Registro expandido del violonchelo y nuevos desarrollos técnicos.....	42
• Propuesta interpretativa: Clasicismo y Romanticismo sintetizados en una obra.....	46
Capítulo 4.....	48
• El violonchelo moderno - <i>Sonata para Violoncello y Piano</i> en Re menor Op. 40 de Dmitri Shostakóvich.	48
• Sonata neoclásica.....	49
• La primera gran obra camerística.	51
• Algunos recursos colorísticos.....	58
• Reflexión personal: Profundidad y fuerza interpretativa.....	62

Capítulo 5.....	64
• El violonchelo eléctrico – <i>Replicant Voice para e-cello, electrónica y soprano</i> de Fernando Montes y Jonathan Díaz.....	64
• Génesis e influencias extra musicales.....	65
• Lenguajes y narrativa musical.....	66
• Desarrollo e implementación de nuevas técnicas para el violonchelo.....	75
• Reflexión personal: El desafío de la colaboración artística.....	79
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	85

Introducción.

El violonchelo surgió en Italia a mediados del siglo XVI y fue fruto de una enorme cantidad de experimentos de los constructores de la época buscando ampliar el registro sonoro de la familia de los violines.

Como instrumento de tesitura grave fue originalmente propuesto para ser el bajo acompañante, mientras que otros con tesitura más aguda eran los encargados de ejecutar las melodías. Sin embargo, por la similitud de su sonido a la voz humana y las capacidades técnicas que ofrecía, gradualmente fue adquiriendo mayor importancia dentro de las orquestas y grupos de cámara, convirtiéndose en uno de los instrumentos solistas por excelencia.

En un principio no fue un instrumento muy popular entre los músicos ya que se contraponía a la viola da gamba, que tenía registro sonoro y características tímbricas muy similares, sin embargo, ambos son muy diferentes en su construcción, afinación y técnica de ejecución. Los primeros violonchelistas fueron violinistas y viola gambistas descubriendo esta novedad instrumental muy parecida al violín. Fue ganando de poco en poco terreno frente a la viola da gamba, desplazándola en su uso y eventualmente exiliándola hasta casi desaparecer.

Durante el siglo XVII en Italia se emprendió el desarrollo técnico y musical que el instrumento necesitaba para consolidarse al final del periodo barroco como uno de los instrumentos de cuerda más gustados y solicitados. Desde Italia, el continuo uso del instrumento, que promovió su desarrollo musical y técnico se diseminó por el resto de Europa.¹

Durante este periodo de popularización del violonchelo y hasta su uso regular como parte del instrumental básico y elemental alrededor del mundo de la música de concierto, se establecieron cambios esenciales al instrumento y al arco, estandarizando su afinación,

¹ Sobre este tema, se consulta a Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*, Cambridge University Press, NY, 2004 p.7

tamaño, características físicas tanto del arco como del violonchelo mismo, su notación y la técnica compositiva. Este periodo comprende de la mitad del siglo XVIII a finales del XIX.

Después de poco más de cien años de transformaciones en la modernización del instrumento, se llegó a relativa estabilidad, hasta mediados del siglo XX. Aunque el desarrollo en materiales, técnicas extendidas y otros lenguajes musicales no cesó, se puede decir que el instrumento no sufrió alteraciones críticas ni en su forma física ni en su identidad técnica o musical.

Sin embargo, a partir del segundo tercio del siglo XX, la música tiene nuevas exigencias; la búsqueda de los compositores en pos de nuevas posibilidades tímbricas y musicales y la experimentación tecnológica en el ámbito musical hacen necesarios nuevos cambios tanto a las formas de producción sonora como a la construcción de esos nuevos instrumentos y aparatos eléctricos que emulen el sonido natural y acústico del violonchelo. Teniendo esto en mente, a continuación, presento las directrices de este trabajo.

El objetivo de estas notas es revisar la evolución del violonchelo y su repertorio, cómo las necesidades compositivas, musicales y técnicas provocaron transformaciones a las estructuras elementales del instrumento y también cómo estas empujaron dichos límites en la música escrita para el violonchelo y con ello, llevando a nuevos horizontes la experiencia estética y musical. Para lograr este propósito, presento cuatro obras de repertorio.

En un primer acercamiento a este repertorio tenemos la música de Johann Sebastian Bach. Particularmente la *Sonata en Sol Mayor para viola da gamba y clavecín*; en ella se refleja el intercambio idiomático entre distintos instrumentos (práctica habitual en el periodo barroco) lo que en este caso ayuda a comprender el paralelismo histórico entre la gamba y el violonchelo. El análisis de esta obra se realizará a partir de las similitudes entre la viola da gamba y el violonchelo en sus primeros años y el lenguaje y estética del barroco.

La segunda obra que se estudiará es el *Concierto para Violoncello y Orquesta en Si bemol Mayor G. 482* de Luigi Boccherini. En esta obra podemos observar el ímpetu de los compositores clásicos por establecer fórmulas compositivas perfectamente delimitadas,

mismas que se aplican a la técnica de ejecución del instrumento creando modelos estéticos que serán utilizados durante los siglos posteriores, muchos de ellos aún vigentes en la actualidad.

El violonchelo en este momento histórico es ya poseedor de una identidad propia, deja atrás la influencia de la gamba y desarrolla su propia técnica y arte. Encontramos en este periodo a los primeros grandes solistas y tratadistas del instrumento. A partir de este establecimiento del violonchelo como instrumento independiente, analizaré la técnica instrumental que desarrolla Boccherini para extender las posibilidades del instrumento.

El tercer momento histórico que revisaré es el siglo XX, con la *Sonata para Violonchelo y Piano op. 40* de Dmitri Shostakovich. Esta obra fue elegida por la riqueza tímbrica que propone el compositor ruso. Podemos ver en esta obra el estilo ecléctico del compositor y la madurez técnica e instrumental del violonchelo.

De lenguaje neoclásico, en la sonata de Shostakovich encontramos la búsqueda colorística que propuso el impresionismo, el carácter apasionado y lírico del romanticismo y el uso del ritmo como elemento jerárquico en la composición, aspecto primordial de los contemporáneos y coterráneos del compositor. Se analizará el uso de los diferentes recursos tímbricos utilizados por Shostakóvich y el estilo interpretativo orientado a una estética propia de su tiempo aún usando fórmulas que retoma del pasado.

Para terminar la parte de análisis del repertorio, la última partitura, *Replicant Voice* es una pieza de mi autoría en colaboración con Fernando Montes. La pieza escrita para cello eléctrico, electrónica y soprano es una obra electroacústica orientada a la integración de tecnología electrónica y digital al discurso musical. Esta última pieza representa la evolución del lenguaje musical y tecnológico que se desarrolló a partir del segunda del siglo XX hasta el día de hoy.

En el primer capítulo se hará una breve revisión de la evolución del violonchelo desde su nacimiento hasta nuestros días para comprender los cambios organológicos, mismos que determinaron cómo la música era escrita y cómo cíclicamente fueron extendidas y

adaptadas las ideas técnicas propias del lenguaje instrumental, junto a las musicales, desde el punto de vista de la creación artística.

A partir del segundo, en cada capítulo concerniente al repertorio previamente comentado se encontrarán, en principio, un apartado con aspectos relevantes del momento histórico en que surgieron estas obras y características de su forma musical, de manera que se pueda entender la composición a partir de su lenguaje y tendencias estilísticas. En segundo término, se ofrecerá un análisis musical y estético de las piezas a partir de las peculiaridades que las hacen relevantes para este estudio. Finalmente, se ligarán estos apartados con las técnicas instrumentales necesarias para concretar este estudio en una propuesta de interpretación en concierto para cada una de ellas.

Programa del Concierto

Concierto para violoncello y orquesta en Si bemol Mayor G. 482 <i>I. Allegro moderato</i>	Luigi Boccherini (1743-1805) 9'35''
Sonata para violoncello y piano en Re menor Op. 40 <i>Allegro non troppo</i> <i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Allegro</i>	Dmitri Shostakovich (1906-1975) 28'45''
Sonata para viola da gamba y clavecín en Sol Mayor BWV 1027 <i>Adagio</i> <i>Allegro ma no tanto</i> <i>Andante</i> <i>Allegro moderato</i>	Johann Sebastian Bach (1685-1750) 13'20''
Replicant Voice para cello eléctrico, electrónica y soprano <i>Preludio. Replicant</i> <i>Intermezzo I. Reflexión sintética</i> <i>Oda. Rachel</i> <i>Intermezzo II. Androide o humano</i> <i>Rapsodia. Blade Runner</i>	Fernando Montes y Jonathan Díaz (n. 1986) 18'20''

Duración total del programa: 70'00''

Capítulo 1

Breve recuento de la historia y evolución del violonchelo desde su nacimiento hasta nuestros días.

En este primer capítulo describiré brevemente y de manera muy general el nacimiento en el siglo XVI de lo que hoy llamamos violonchelo y cómo este instrumento fue cambiando a través del tiempo hasta la segunda década del siglo XXI. Esta revisión se hace tomando como fuente principalmente a dos autores: Marc Vanscheeuwijck,² y Valerie Walden.³

Esta revisión es esencial para el presente trabajo ya que el repertorio analizado en los siguientes capítulos estará estrechamente relacionado con las características instrumentales del violonchelo tanto técnicas como organológicas al momento que las obras de este repertorio fueron compuestas. Podremos, de esta manera, comprender con una perspectiva ampliada, no sólo las particularidades estilísticas de cada obra, sino cómo ambos factores, el instrumental y el compositivo se van transformando cíclicamente y de manera mutua a través del tiempo; así mismo, como producto de esta relación, se encuentran permanentemente nuevos horizontes en la música escrita para el violonchelo, empujando los límites de la experiencia estética y musical.

Este capítulo contiene dos apartados. El primero, y más amplio, se refiere a los cambios que el instrumento ha experimentado en términos organológicos. El segundo apartado se propone reconocer la herencia que tenemos en obras compuestas para nuestro instrumento y cómo éstas impactan la vida musical moderna tanto en estética como en función musical (solista o música de cámara).

² Vanscheeuwijck, Marc. “**The Baroque Cello and its Performance**”, *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7. 1996. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07

Vanscheeuwijck, Marc. “**Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J.S. Bach**”. *Early Music* Vol. 38 No. 2, Performing Bach May 2010

³ Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004

Organología del instrumento.

Comenzaré por definir al instrumento en cuestión. Este que llamamos actualmente violonchelo lo reconocemos por sus características físicas y función musical. Comenzó siendo bajo en grupos orquestales o de cámara y más adelante su función se amplió como instrumento solista. Por otro lado, el instrumento se ha transformado físicamente, y con él su técnica y estética.

El violonchelo nació como variación de lo que en su momento fue el violín bajo, instrumento de cuatro cuerdas cuya afinación en quintas era una octava debajo de la afinación del violín.⁴

Es importante mencionar que, en este periodo inicial del siglo XVI, el instrumento de tesitura grave con mayor influencia en las cortes e iglesias era la viola da gamba. También de cuerda frotada y similar en timbre y tamaño, de ella se tomaron algunas características de la técnica en su ejecución para incorporarse al violín bajo, y más adelante, al violonchelo.⁵

La viola da gamba es un instrumento donde el ejecutante permanece sentado con la viola sujeta entre las piernas, las cuerdas son frotadas por el arco tomándolo con la palma de la mano derecha hacia arriba mientras que la mano izquierda digita en el diapasón. Esta técnica de arco fue muy usual para el violonchelo, hasta que fue sustituida por la usada en el violín, con la mano sobre el arco y no debajo de él.⁶ Mientras que la postura sentada al sujetar el instrumento permaneció igual para el violonchelo.

⁴ Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.



En Italia la viola da gamba comenzó a perder popularidad, y desde la segunda década del siglo XVIII, el violín bajo y sus variantes aparecían en las partituras como *basso da braccio*, *violone*, *violone da braccio*, *violoncino o bassetto*⁸ (variaciones nominales de instrumentos que guardaban proporciones y registro muy similares al violonchelo) se convirtieron en el instrumento de cuerda frotada favorito para hacer la parte del bajo.⁹

A través de su evolución, el violonchelo sufrió muchas modificaciones que buscaban expandir sus capacidades. Un inconveniente común entre los ejecutantes de estos primeros instrumentos era que el tiro de la cuerda era extremadamente largo y otras proporciones de altura de la cuerda impedían la ejecución de pasajes rápidos, restringiendo el registro a las primeras posiciones;¹⁰ esto, en conjunción con la pobre emisión de sonido, limitó a los ejecutantes a realizar simplemente las partes de bajo fundamental en los grupos de cámara, por lo que en este momento no existía repertorio solista.¹¹

⁷ Batoni, Pompeo. *Luigi Boccherini*. c. 1764–1767

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3744/>

⁸ Vanscheeuwijck, Marc. “**The Baroque Cello and its Performance**”, *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7. 1996. DOI: 10.5642/perfpr. 199609.01.07

⁹ Laird, Paul. *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Scarecrow press, USA, 2004

¹⁰ Hill, W. Henry. *Antonio Stradivari*. Dover Publications Inc., New York, 1963 p.111

¹¹ Ibid.

Estos contratiempos urgieron a los ejecutantes a solicitar un instrumento de menores dimensiones que le dieran mayor comodidad y en el que fuera posible tocar pasajes rápidos y partes solistas. Se convirtió en algo común que dentro de la familia de los violines hubiera dos versiones para cada instrumento, una de mayor tamaño usada para tocar en orquesta, y una versión más pequeña para repertorio solista.¹²

Según Paul Laird,¹³ muchos de los cambios en los instrumentos graves de la familia de las cuerdas partieron de la tecnología desarrollada en las cuerdas. Para 1660, en Bolonia, Italia se alcanzó la tecnología necesaria para cubrir la cuerda de tripa con un hilo de plata (entorchado). Esta innovación dio como resultado que cuerdas más delgadas y con mayor tensión dieran mayor claridad al sonido.¹⁴ Este desarrollo supuso un gran adelanto para el instrumento, ya que a partir de aquí se comenzó a escribir música solista para el que más adelante sería el violonchelo.

El término violonchelo lo encontramos por primera vez en Italia en 1665 en la impresión de la *Sonate a 2 & a Tre con la parte di Violoncello a beneplácito, Op. 4* de Giulio Cesare Arresti.¹⁵ Antes de esta obra, como se mencionó hace algunos párrafos, se le denominaba de muchas maneras.

Recordemos que, en este periodo, era usual la experimentación en los instrumentos y luego de la incorporación de la cuerda entorchada, el término violonchelo literalmente se refería a un *violone* pequeño, con diferente afinación y cantidad de cuerdas,¹⁶ por esta sencilla razón, existía una gran variedad de violonchelos. Entre ellos el *violoncello da spalla*, instrumento que contaba con una correa fija a su cuerpo para que el ejecutante lo pudiera cargar mientras lo tocaba¹⁷ y era usado para procesiones. Una variación más al violonchelo es el *violoncello Piccolo*, más pequeño en dimensiones ofrecía a su vez, otro par de

¹² Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004 p.50

¹³ Laird, Paul. *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Scarecrow press, USA, 2004

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Vanscheeuwijck, Marc. "The Baroque Cello and its Performance", *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7. 1996. DOI: 10.5642/perfpr. 199609.01.07

¹⁶ Vanscheeuwijck, Marc. "Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J.S. Bach". *Early Music* Vol. 38 No. 2, Performing Bach May 2010

¹⁷ Ibid.

variaciones, el *violoncello alto*¹⁸, de cuatro cuerdas, con afinación Sol, Re, La, Mi; es decir, sustituye la cuerda de Do grave por una Mi aguda (afinación de violín una octava abajo), y el *piccolo* de cinco cuerdas, que integra las dos opciones quedando su afinación Do, Sol, Re, La, Mi. En este campo de afinación, también se usaba una por debajo de la del violín una octava y otras variedades en cuartas. Se le dio preferencia a la afinación por quintas en cuatro cuerdas (Do, Sol, Re, La) por ser aparentemente la más apropiada para tocar en ensamble, siendo esta la estandarizada para el instrumento.

Para finales del siglo XVII, el violonchelo rompe por fin con su rol exclusivamente de bajo acompañante. Gracias a estas ya mencionadas variaciones en los instrumentos, los primeros promotores de un repertorio solista, fueron los músicos de la Basilica San Petronio en Bolonia, que tomaron el modelo de las obras para violín para adaptarlas al nuevo instrumento.¹⁹

En este momento me permito hacer una pausa en esta descripción histórica para concluir que el violonchelo es un producto de dos padres: el violín y la viola da gamba. Estos dos instrumentos le heredaron forma y fondo. La herencia del violín es clara en el cuerpo del instrumento, la sujeción del arco y su afinación por quintas; por otro lado, el legado de la viola da gamba se refleja en la posición corporal al sujetar el instrumento y la horma cromática en la digitación. Más adelante, y como seguiremos observando, el instrumento se hizo de una identidad propia gracias a estas influencias.

En Francia al correr del año 1741, Michel Corrette²⁰ publica el primer método formal para el violonchelo; en este método Corrette nos acerca al entendimiento del instrumento a partir de un paralelismo con la viola da gamba, ya que era usual en ese entonces la mudanza de los ejecutantes de este instrumento al violonchelo. Antes de este método la estandarización del instrumento aún no se lograba, habiendo varios modelos y técnicas

¹⁸ Kory, Agnes. “Boccherini and the Cello”. *Early Music*, vol. 33, no. 4, 2005, pp. 749–751. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3519618.

¹⁹ Stowell, Robin. “The Sonata”. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. 2000.

²⁰ *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*

utilizadas por toda Europa.²¹Dos años después de la publicación del método de Corrette, nace Luigi Boccherini, violonchelista y compositor de la pieza a analizar en el tercer capítulo. En este apartado veremos el estilo de la música solista explícitamente compuesta para el violonchelo.

Tan importante para el repertorio es el arco que, entendido como extensión fundamental del instrumento, llevó una evolución paralela. Valerie Walden sostiene que las innovaciones en el instrumento se dieron cíclicamente con la evolución en el diseño del arco; si algo se modificaba en el violonchelo debía, por consecuencia, cambiar en el arco, y a su vez, este provocaba uno más en el instrumento.²²



Los primeros arcos utilizados durante el siglo XVII en el violonchelo fueron muy similares a los de la viola da gamba, estos arcos tienen una vara con una ligera curva convexa terminando en “punta de cisne”, es decir, esta se adelgaza mientras se alarga, y en el extremo opuesto el talón es de ángulos suaves.

La sujeción del arco es una variable fundamental para la técnica y el sonido, luego de tomarlo con la palma de la mano hacia abajo, se posaba esta de dos maneras. La primera descansa los cuatro dedos, índice, medio, anular y meñique justo sobre el talón y el pulgar debajo del dedo medio entre la vara y la cinta. La segunda es muy similar, pero con la mano

²¹ Vanscheeuwijck, Marc. “Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J.S. Bach”. *Early Music* Vol. 38 No. 2, Performing Bach May 2010

²² Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004 p.49

²³ Arco barroco de 1720, imagen extraída de <http://www.cello.org/heaven/baroque/baroque.htm>. Último acceso 20/11/2017.

avanzada hacia la punta, donde encontramos el punto de equilibrio del arco, y una variación más de esta última es donde el pulgar está sujeto a las crines de la cinta.²⁴

En el siglo XVIII se introdujeron dos innovaciones relevantes para el futuro del arco. Giuseppe Tartini (1692 – 1770) introdujo la punta de ángulo más recto, parecida a la forma de un hacha; mientras que Wilhelm Cramer (1745-99) hizo la curva cóncava en la vara. Estos cambios los llevaría el constructor François Tourte (1747 – 1835) a otro nivel en la década de 1780, integrándolos junto con un talón de ébano con ángulos rectos y una vara más resistente de madera de pernambuco, se logró mejor desempeño y balance en el que ahora conocemos como arco moderno.²⁵

La integración de materiales nuevos en el violonchelo como la cuerda entorchada y su rol de instrumento solista provocaron a su vez transformaciones; haciéndose más angostos el puente, cordal y diapasón, se encontró mayor comodidad y agilidad a la hora de cambio entre cuerdas al tocar con el arco. El diapasón que anteriormente tenía forma de cuña, se hizo recto y más largo para alcanzar mayor registro en el instrumento.²⁶ Algunas de estas transformaciones provenían de los constructores buscando innovar, mientras que los ejecutantes más serios orientaban las modificaciones entorno a la búsqueda de una mejor respuesta del instrumento según los cambios en el gusto musical.²⁷

Dentro de estos intérpretes innovadores está Bernhard Romberg (1767 – 1841), virtuoso violonchelista y compositor, que también se involucró en el diseño del instrumento. En la transición al siglo XIX incluyó en el diapasón del violonchelo el bisel para la cuerda de Do. Este bisel, que no es más que una reducción a la altura del diapasón en la cuerda más grave, fue diseñado debido al grosor de la cuerda y su intensa vibración, para permitir la cómoda ejecución de pasajes agudos en esta sola cuerda.²⁸

²⁴ Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004 p.50

²⁵ Dilworth, John. *“The bow: its history and development”*. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. 2000.

²⁶ Dilworth, John. *“The cello: origins and evolution”*. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. 2000.

²⁷ Vanscheeuwijck, Marc. *“Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J.S. Bach”*. *Early Music* Vol. 38 No. 2, Performing Bach May 2010

²⁸ Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004 p. 63

Romberg fue un pionero tanto en técnica instrumental como en composición para el violonchelo, por el virtuosismo que desarrollaba en sus obras, se consideraban imposibles de tocar en un instrumento que no tuviera las características que tenía el suyo, como el bisel, el mango y diapasón largos, además de angostos. Esto supone un antes y después en la técnica instrumental, que exigía adaptaciones a los instrumentos existentes para lograr un nuevo diseño. Las transformaciones al instrumento, así como en la ejecución propuestas por Romberg fueron aceptándose de poco en poco hasta convertirse en las que darían por fin un perfil unificado al instrumento. Después de Romberg, el instrumento no cambió demasiado, manteniéndose así hasta el siglo XXI, como actualmente lo conocemos. Sin embargo, las innovaciones siguieron en lo que al arco y accesorios se refiere.

En el siglo XIX, Adrien Servais (1807 – 1866) popularizó un accesorio que ya se conocía desde el barroco, la espiga ajustable, elemento indispensable para casi cualquier ejecutante en la actualidad; pero fue en el siglo XIX que logró su lugar como parte del equipamiento regular del violonchelo, no sin antes haber librado múltiples pugnas al respecto. Hoy en día existen espigas de metal, fibra de carbono y las utilizadas inicialmente por Paul Tortelier (1914 - 1990), espigas que se doblan para mayor comodidad del ejecutante.

El desarrollo en la tecnología durante el siglo pasado permeó el mundo musical con nuevos materiales y fuentes de producción sonora. La tecnología en cuerdas y otros accesorios musicales, ofrecen al ejecutante un mundo de posibilidades para definir su propio sonido, ejemplos como cuerdas fabricadas completamente de metal o materiales derivados de petróleo. Diferentes materiales son utilizados actualmente en los arcos, como maderas o fibras compuestas sintéticamente, utilizadas en cordales, espigas y hasta en el instrumento mismo, como el violonchelo de fibra de carbono de la compañía *Luis & Clark*.

Ninguna de estas tecnologías aplicadas a los instrumentos acústicos alcanza a modificar el espectro sonoro del violonchelo como lo hace la manipulación electrónica. El siguiente peldaño en la evolución del instrumento es el que lo expande más allá de su identidad sonora.

En las últimas décadas del siglo XX llegó a nuestras manos el violonchelo eléctrico. Parece increíble que no se conozca hasta este momento con certeza la fecha de construcción del primer violonchelo eléctrico,²⁹ sin embargo, se deduce que su existencia se deriva de la experimentación con guitarras eléctricas.

En el caso de este instrumento, no podemos hablar de un desarrollo organológico ya que el instrumento puede prescindir de una caja de resonancia acústica, además de que tanto el largo del tiro de la cuerda y otras medidas de grosor y largo del diapason son las mismas que en el violonchelo acústico. Este instrumento, igual que en uno acústico, utiliza el arco y los dedos para provocar la vibración de las cuerdas, esta es transmitida al puente y ya que este instrumento carece de la común caja de resonancia a que nos hemos acostumbrado, la vibración es captada por un transductor que convertirá esta energía mecánica en señal eléctrica. Esta señal procesada puede o no ser modificada mediante aparatos electrónicos analógicos o digitales y ya procesada se envía a un amplificador que transforma la señal eléctrica de nuevo en mecánica a través de un gabinete con bocinas donde estas, al vibrar, la convierten en energía acústica.

En el campo de los transductores, existen dos tipos comúnmente usados: uno de ellos, el piezoeléctrico de contacto, es colocado sobre una superficie sólida para recibir directamente la vibración del cuerpo, por ejemplo, el puente del instrumento; esta vibración es interpretada por el transductor como señal eléctrica con variaciones de voltaje según la frecuencia recibida. El otro método de transducción se basa en electromagnetismo, la vibración de las cuerdas (fabricadas de aleaciones metálicas) es recibida y amplificada mediante un embobinado de cobre que genera un campo electromagnético cercano a ellas, estas responden al campo transmitiendo su vibración. Ambos métodos tienen aplicaciones musicales según el sonido que se desee. Los piezoeléctricos son mayormente utilizados para amplificar instrumentos acústicos donde lo importante es captar su timbre y armónicos

²⁹ Desafortunadamente no he encontrado hasta el momento una fuente confiable que nos hable de la construcción del primer violoncello eléctrico.

naturales; mientras que la pastilla electromagnética se usa con la finalidad de obtener sonidos metálicos para su posterior manipulación y procesamiento.

En las últimas décadas estos instrumentos han tenido mayor auge debido a las tendencias musicales basadas en creación musical con medios electrónicos. En el mercado actual diversas marcas fabricantes ofrecen violonchelos eléctricos con modelos de cuatro, cinco o seis cuerdas, con diferentes niveles de desarrollo tecnológico en su circuitería y gran variedad de dispositivos para sujetarlos en caso de no tener la forma usual de violonchelo. Además, en algunos modelos de autor, se incluyen circuitos que aceptan el protocolo *MIDI*.³⁰ Digno de mención, está el *celletto*, desarrollado en 1988 por Chris Chafe (Suiza, 1952), este es quizás uno de los primeros violonchelos eléctricos con mayor investigación, ya que tiene transductores individuales para cada cuerda, además de un general que recibe la señal de todo el instrumento. Incorpora además, un dispositivo que registra el movimiento del arco con un acelerómetro y mediante un detector infrarrojo, convierte información a lenguaje MIDI para interactuar digitalmente manipulando la señal de salida.³¹

De la mano de este instrumento revisaremos, en el capítulo cinco, la última obra a analizar, donde abundaré en la descripción de algunas herramientas electroacústicas como filtros y efectos de audio que se utilizan en la pieza, y de esta manera comentar la integración de tecnologías electrónicas al discurso musical que expanden las capacidades del instrumento.

Concluyo el apartado sobre la organología del violonchelo para dar inicio al siguiente, que nos habla, en retrospectiva, del repertorio musical y la importancia de algunas de estas obras hoy en día.

³⁰ Tecnología musical estandarizada que permite la comunicación digital entre dispositivos físicos (hardware), interfaz de enlace y lenguaje de programación.

³¹ <http://chrischafe.net/portfolio/celletto-pieces/>

El repertorio del violonchelo en retrospectiva.

El propósito de este trabajo es ligar los cambios organológicos del violonchelo con los cambios estéticos de su repertorio. A continuación, haremos un recorrido por algunas de las obras del repertorio solista y de música de cámara que considero, por mi experiencia universitaria, son de especial interés para el momento formativo de un violonchelista.

Comenzaré por Antonio Vivaldi (1678 – 1741). En el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII compuso veintiséis conciertos y nueve sonatas para violonchelo; de esta producción, hago mención del *Concierto para dos Violonchelos y Orquesta RV 531* en Sol menor, ya que en él se encuentra el estilo inconfundible del italiano, muy similar a sus obras para violín, con estructura binaria en los movimientos, uso de ostinatos, contrastes dinámicos y tímbricos en los temas.

En Alemania, Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) compuso las muy socorridas seis *Suites para Violoncello Solo BWV 1007 – 1012*; la primera, en Sol Mayor, es la más popular, quizá debido a su accesibilidad. Estas colecciones de danzas llamadas *suite* son estudiadas fervorosamente alrededor del mundo para desarrollar la técnica instrumental y conocer los recursos estilísticos e idiomáticos del instrumento, además de un sinnúmero de figuras retóricas comúnmente utilizadas en el barroco. En el segundo capítulo, analizaremos la *Sonata para Viola da Gamba y Clavecín* en Sol Mayor de este mismo autor, donde será pertinente detenernos para descubrir similitudes y diferencias entre los dos instrumentos que se disputaban en este periodo el lugar de bajo: viola da gamba y violonchelo.

En este mismo siglo, aunque ya como parte de la corriente estética conocida como clasicismo, Joseph Haydn (1732 – 1809) se volvió especialista en el género que junto a la sinfonía lo convertiría a la postre en uno de los compositores más influyentes: el cuarteto de cuerdas. En la vasta cantidad de cuartetos escritos por el austriaco, el violonchelo se consolida en su función no sólo de bajo, sino también como instrumento melódico. El periodo llamado clasicismo, a diferencia del barroco, se caracteriza por el uso generalizado

de la monodia,³² acompañada de motivos melódicos acompañantes y estructuras armónicas generalmente definidas como se aprecia en la forma sonata, que sería el modelo para gran parte de la producción musical de la época, entre ellas, el concierto.

Los dos *Conciertos para Violoncello y Orquesta en Do Mayor Hob. VII b:1 y Re Mayor Hob. VII b:2* de Haydn, resultan importantes para el repertorio violonchelístico, ya que son parte imprescindible de los concursos y audiciones orquestales alrededor del mundo. Contemporáneo de Haydn fue Luigi Boccherini (1743 – 1805), quien brilló como un virtuoso violonchelista y compositor que aportó once conciertos para violonchelo y orquesta. En el capítulo tres revisaremos con calma el “décimo segundo”³³ *Concierto en Si bemol Mayor* de este italiano, donde podremos ver el tratamiento de la composición desde el punto de vista de un virtuoso del instrumento.

En el siglo XIX se escribieron importantes obras violonchelísticas; entre ellas, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) escribió cinco sonatas para piano y violonchelo que reflejan la evolución estilística de este compositor, más tarde Johannes Brahms (1833 – 1897) nos ofrece dos sonatas para violonchelo y piano. Los conciertos para violonchelo de este siglo tal vez sean de los más famosos y gustados actualmente; aparentemente, la estética del periodo romántico le vino bien al instrumento por la libertad creativa que, al superarse muchas de las limitaciones impuestas por el clasicismo, los compositores demostraron en muy diversos caracteres musicales que encontraron en el violonchelo, desde una voz dulce y melódica en el *Concierto para Violoncello en La menor op. 129* de Robert Schumann (1810 – 1856), a la fuerza impetuosa de Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) en su *Concierto No. 1 en La menor op. 33*, hasta el intrincado virtuosismo encontrado esencialmente en toda la obra de David Popper (1843 - 1913). Especialmente dos obras se posicionan como un hito de virtuosismo valorado en los concursos internacionales para violonchelistas alrededor de todo el mundo: el *Concierto para Violoncello y Orquesta en Si menor op. 104* de Antonin

³² La monodia es la composición donde se hace uso de una sola línea melódica solista o cantante que puede tener o no acompañamiento armónico, que se diferencia de la polifonía del barroco en donde dos o más líneas melódicas independientes crean un tejido melódico-armónico.

³³ Se entrecomilla décimo segundo ya que Boccherini no fue el verdadero compositor de la obra. Friederich Grutzmacher elaboró durante el siglo XIX un collage con temas de otros conciertos del italiano.

Dvorak (1841 – 1904) y las *Variaciones sobre un tema Rococó op. 33* de Piotr Ilich Tchaikowsky (1840 – 1893). Estas pocas muestras, añadidas al vasto volumen de la producción musical para el instrumento nos evidencia la popularidad que para este siglo el violonchelo ya tenía a lo largo de toda Europa.

Desde el siglo XIX, con Beethoven en su novena sinfonía y Richard Wagner (1813 – 1883) con su uso extendido de la armonía en sus óperas, vislumbramos lo que seguiría en la búsqueda de nuevas maneras de hacer música. Después del estilo clásico-romántico, Claude Debussy (1862 - 1913) nos acerca a una diferente forma de hacer y entender la música, una que se aprecia en su *Sonata para Violonchelo y Piano L. 135* en la que utilizó la riqueza tímbrica de ambos instrumentos para generar un nuevo discurso sonoro en la que estos recursos tímbricos tendrían mayor importancia. En el siglo XX se abriría la puerta a nuevas posibilidades para la música del violonchelo; mientras que un numeroso grupo de compositores aún reproduciría el modelo de siglos anteriores, muchos otros se inclinarían hacia la evolución de la experiencia sonora.

Vemos el contraste entre obras que conservan un espíritu que podría denominarse “clásico”, como es el caso en el concierto op.85 de Edward Elgar (1857 – 1934) y el concierto para violonchelo de Aram Khachaturian (1903 – 1978) o la sonata y *Sinfonía Concertante* op. 125 de Sergei Prokofiev (1891 – 1953), y obras que conservan ese mismo sentido estético, pero acercándose más a la experimentación, como es el caso de los dos conciertos de Dmitri Shostakóvich (1906 – 1975). En el cuarto capítulo hablaremos más de este compositor y su *Sonata para Violonchelo y Piano op. 40* que decididamente es una de sus obras con mayor herencia de esta sensibilidad clásica.

Alejándonos poco a poco de este estilo “clásico”, obras para violonchelo solo, como la sonata op. 8 de Zoltan Kodaly, las tres suites de Benjamin Britten o la Sonata op. 25 no. 3 de Paul Hindemith nos dan la pista de un nuevo lenguaje musical, cosa que se observa en los dos conciertos de Alberto Ginastera, las seis *casi sonatas* en cuartos de tono del mexicano Julián Carrillo, *Nomos Alpha* de Iannis Xenakis o el concierto para violoncello y orquesta de Gyorgy Ligeti.

Finalmente, se llevó la composición al terreno de la electrónica. El primer trabajo que integra las posibilidades acústicas con las electrónicas es *Musica su Due Dimensioni* (1952) para flauta y cinta de Bruno Maderna.³⁴ Sin embargo, al violonchelo le llegaría su oportunidad para experimentar electrónicamente hasta la década de los sesenta, como en *Synchronisms no.3* (1964) de Mario Davidovsky, que una fue de las primeras obras escritas para violoncello y cinta, otras piezas como *Figure in a Clearing* (1977) para violonchelo y 33 generadores electrónicos de David Behrman, *Petals* (1988) y *Prés* (1992-94) para violonchelo y medios electrónicos de Kaija Saariaho, *Eloise* (1990) para violonchelo eléctrico y cinta de Eve Beglarian, *Night Chains* (1991) y *Night Canticle* (1995) para violonchelo eléctrico y medios electrónicos de Douglas Knehans y por último los trabajos mixtos para violonchelo y electrónica de Jonathan Harvey llaman poderosamente mi atención por la característica manipulación del timbre del instrumento; además, en últimos años, de dos obras de factura mexicana, *Repas du serpent & Retour a la raison* (2004) de Javier Álvarez para violoncello y videocinta y *Magnetar* (2012), concierto para violoncello eléctrico y orquesta de Enrico Chapela, donde encontramos un gran número de efectos y filtros que distorsionan la señal eléctrica transformando el sonido del violonchelo. Es un hecho que en este repaso del repertorio tanto acústico como electroacústico del instrumento, se han dejado muchas obras relevantes fuera, sin embargo, el propósito sólo es dar un panorama general de las tendencias estéticas y sus cambios a través del tiempo. Refiriéndome a este giro electrónico, la última obra de este trabajo ha sido compuesta para violonchelo eléctrico, electrónica y soprano.

Con esta idea de evolución cerramos este capítulo y más aún, esta idea marcará la pauta del resto del trabajo, ya que en los posteriores capítulos seguiremos tratando la evolutiva en aspectos técnicos y musicales. La evolución, para estos casos, es concebida como adaptación al proceso de transformación artística, siendo ambos, transformación y adaptación, permanentes y simbióticos.

³⁴ Andrade, Iracema de. *El intérprete y la praxis musical en el siglo XXI: Desafíos en la consolidación de una tradición interpretativa en obras electroacústicas mixtas con sistemas computacionales interactivos*. INBA, CDMX, México, 2016.

Capítulo 2

El violonchelo barroco - *Sonata para viola da gamba y clavecín* en Sol Mayor BWV 1027 de Johann Sebastian Bach.

El estudio del repertorio que se analizaré e interpretaré posteriormente en concierto se hará desde el punto de vista cronológico. Para organizar el contenido en este y posteriores capítulos, el formato será muy similar. Atendiendo a cada obra en un primer apartado, daré su contexto histórico y formal, para más adelante relacionarlos, en el segundo apartado, con su análisis musical y la relación con los avances técnicos que permitan su ejecución. Finalmente concluiremos cada capítulo con propuestas y observaciones para su interpretación en concierto que integren y den forma final a las ideas vertidas a lo largo del capítulo.

Para entrar en materia de este particular capítulo, es necesario recordar que la vida de Johann Sebastian Bach se desarrolló entre 1685 y 1750, intervalo de tiempo en el que el violonchelo ya poseía una identidad instrumental definida. Respecto a Bach y su relación con el violonchelo, habitualmente lo recordamos por componer las seis suites para violonchelo solo, donde exploró las capacidades del instrumento; pese a esto, no fueron muy apreciadas en su tiempo. En la época bachiana, en el primer apartado nos enteramos que la viola da gamba aún se erigía como el instrumento grave de cuerda frotada favorito en cortes e iglesias. El violonchelo, relativamente nuevo en la escena musical, tuvo que ganar terreno mediante repertorio prestado de otros instrumentos, como la propia viola da gamba. Este es el caso de la sonata que analizaremos en este capítulo. A continuación, abordaré sobre la forma y características de esta sonata, esto nos ayudará tanto para comprender el espacio temporal de su génesis como para establecer la diferencia que existe con la forma sonata propia del clasicismo.

Sonata da Chiesa.

La Sonata en Sol mayor de Johann Sebastian Bach es lo que se denominaba "*Sonata da chiesa*" o sonata de iglesia, con estructura de cuatro movimientos: lento-rápido-lento-rápido.³⁵ Esta sonata es un género musical propio del barroco, se le llamó así ya que durante el siglo XVII estas sonatas instrumentales sustituyeron a los grandes solos de órgano en las iglesias. Aunque fue muy practicada y utilizada esta forma realmente encontramos pocos manuscritos que lleven como tal el nombre "*da chiesa*", simplemente tiene el título sonata, ya que era claro que para los músicos barrocos cuando una sonata era para la iglesia o para los momentos seculares. Se diferencia de la sonata de cámara por ser de carácter más serio por el contexto eclesiástico.

Tradicionalmente la sonata de iglesia era de un sólo movimiento, estructurándose imitativo y rápido con ritmo ternario e inclusión de adagios expresivos; sin embargo, no había una forma definitiva ya que los músicos adaptaban sus obras dependiendo de las necesidades de los servicios tocando secciones aisladas. Esta práctica de tocar secciones aisladas promovió en muchos músicos de la época la idea de hacer sonatas de varios movimientos en lugar de uno solo. La construcción en cuatro movimientos, como la de este caso, se propagó hasta estandarizarse en el siglo XVIII y se puede ver en la música de Arcangelo Corelli (1653 – 1713) en sus opp. 1, 3, y 5 nos. 1-6. En estas obras se aprecia una lenta introducción seguido de un movimiento en estilo de fuga, un movimiento lento expresivo (en ocasiones simplemente una transición pequeña) y un final de nuevo, imitativo.

El uso del continuo para el órgano y la presencia de una parte de bajo con mayor desarrollo melódico eran muy comunes en estas sonatas de iglesia mientras que en la música secular el bajo se cifraba o se escribía para un instrumento, como el violone o espineta. En Arcangelo Corelli, podemos ver el uso del bajo más melódico, está presente una parte de bajo obligado que participa activamente de la construcción imitativa.

³⁵ Mangsen, Sandra. "**Sonata da chiesa.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 13 Jun. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26196>>.

La obra que estudiaremos en este capítulo es la primera de tres sonatas para viola da gamba y clavecín que el compositor alemán tiene en su repertorio. Pese a las investigaciones que hasta la actualidad se han realizado, aún no se conoce con seguridad la fecha y lugar en que estas tres sonatas fueron escritas. Dado que sigue habiendo un velo de duda al respecto de estas obras, se cree que las tres sonatas son transcripciones de trabajos previos originalmente compuestos para otras dotaciones instrumentales. En el caso de la primera, se cree está basada en una sonata para dos violines y bajo continuo, sonata que continúa perdida, pero que sabemos de su existencia porque los materiales son utilizados una versión para dos flautas.

En cuanto a su fecha de creación existen un par de hipótesis. La primera y más aceptada es que fueron escritas durante la estancia de Bach en Cöthen entre 1717 y 1723. Sabemos que, durante esta estancia, Bach se dedicó a componer primordialmente música de cámara, ya que Leopoldo, príncipe de Anhalt-Cöthen, empleador del compositor, era un gran fanático de la música. Un punto más a favor de esta hipótesis es que en ese momento Bach colaboró estrechamente con su amigo, el violagambista Christian Ferdinand Abel. La segunda hipótesis al respecto de su fecha y lugar de creación nos sugiere que fueron escritas en Leipzig previo a 1741.³⁶ La razón para creer que fueron escritas en este periodo es que los primeros manuscritos de las sonatas fueron encontrados en ese lugar. En el caso de la primera sonata en Sol mayor, fue encontrado el manuscrito de puño y letra de Bach; tres años después de su muerte, se copiaron las dos sonatas restantes por un alumno de la Thomasschule.

Finalmente, aunque son tres obras que comparten instrumentación, no se cree que sean parte de un mismo ciclo, como sí se sabe de otros casos, como las suites; sino que fueron escritas en diferentes períodos de tiempo y del proceso creativo de Bach, razón por la cual no encontramos una impresión o manuscrito donde se encuentren al menos dos de ellas juntas y permanezca la duda sobre su origen.

³⁶ Wolff, Christoff et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 18 Sep. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023>>.

La retórica afectiva de la sonata.

Para comprender el estilo musical del barroco, es necesario entender que no era el mismo en toda Europa. Si bien, tradicionalmente y de manera global relacionamos el periodo con la polifonía, importantes contrastes tanto en dinámicas como en articulaciones, uso de abundantes figuras ornamentales y discursos sumamente complejos tanto melódica como armónicamente, también es cierto que, por ser un periodo temporalmente muy amplio, se trabajaron muchos estilos durante el mismo, donde algunas variables que van de compositor a compositor, nacionalidad y generación, confirman o refutan las características antes mencionadas. Sin embargo, de lo que sí podemos dar cuenta que se haya filtrado hasta los huesos de toda la música barroca, es la composición emparentada con la expresión de afectos y pasiones humanas; que, a la vez nos dirige al estudio de textos provenientes de la antigüedad clásica y finalmente, a la retórica.³⁷

Rubén López Cano recopiló las figuras retóricas musicales cuyo uso recurrente dieron forma a diversos tratados, de esta compilación nos apoyaremos para este análisis.³⁸ Él mismo nos dice que el primer análisis musical registrado es de 1599, elaborado por Joachim Burmeister echando mano de figuras y conceptos retóricos; por lo que a nuestra consciencia llega el hecho de que la música tomó prestados recursos de la construcción discursiva proveniente de la retórica y se los apropió en un momento donde los conceptos musicales, según el mismo López Cano, aún no tenían un sólido respaldo teórico. La retórica es una disciplina la mar de compleja, donde el orador tiene como objetivo conmover el alma de su audiencia con elegancia, elocuencia, y utiliza como medio la gramática.³⁹

³⁷ Palisca, Claude V. "Baroque." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 2 May. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>>

³⁸ López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Edicions, Barcelona, 2011

³⁹ Ibid. p. 16

Análoga a la retórica, la música busca este mismo objetivo, por lo que analizaremos algunas figuras retóricas que, aplicadas a la música, articulan un discurso musical e interpretativo elocuente y persuasivo, apoyándonos en los afectos que estas provocan en el escucha.

En principio, nos dice Joachim Quantz, mediante el trabajo de López Cano que, para reconocer el afecto predominante en una pieza, es necesario atender a cuatro elementos:

1. *Los modos, si son de tercera mayor expresan lo alegre, osado, lo serio y lo sublime. O si son de tercera menor expresan lo tierno, lo triste y lo lisonjero.*
2. *Intervalos y figuras rítmicas. Los grados conjuntos se tocan de manera ligada y expresan, al igual que el modo menor, lo triste, tierno, etc. Los intervalos de salto alejado, así como en los ritmos punteados, se tocan cortos y sugieren lo alegre y osado. Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y sublime.*
3. *Disonancias y ornamentos.*
4. *Indicaciones de tempo y de carácter.*⁴⁰

El afecto de esta sonata en términos de su tonalidad (Sol Mayor), según Johann Mattheson en su *Das neu-eroffnete Orchestre* de 1713,⁴¹ nos sugiere brillantez y alegría.

Al principio del primer movimiento de la sonata, el tema es presentado por la viola da gamba. Dada la construcción polifónica imitativa de esta pieza, este tema se repetirá una y otra vez, ya sea en la gamba o en el clavecín, en diferentes regiones armónicas y registros sonoros dándole identidad a todo el primer movimiento.

⁴⁰ Ibid, p. 62

⁴¹ Ibid. p.67

Adagio

The image shows a musical score for a piece marked 'Adagio'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Observemos que la cabeza del tema, en el primer compás, será la propuesta melódica principal, vemos que el dibujo melódico oscila alrededor de la nota Si, convirtiéndose en la figura llamada *circulatio*, porque expresa circularidad. Además, ya que se repetirá más adelante en diversas secciones, se convierte a su vez en *anaphora*, figura de repetición comúnmente encontrada en fugas. Ambas figuras, en conjunción con la rítmica persistente nos dan la sensación de unidad temática. El segundo compás muestra la misma línea melódica, pero en un nivel (región armónica) superior, por lo que a esto llamaremos *synonimia*.

Mientras que en el tema principal de la viola se observó circularidad, en el clavecín podemos ver un arpeggio ascendente en el bajo, esta figura recibe el nombre de *anábasis*. No obstante, en el segundo compás ahora la línea del bajo es descendente (*catábasis*) contrastando con el tema de la viola. Si observamos la clave de sol en este mismo compás, el retardo (*syncope*) que se da sobre el tiempo, genera una disonancia que resuelve inmediatamente por grado conjunto a contratiempo. Este acompañamiento prepara el cuarto compás, donde ahora el clavecín presentará el tema modulado a la dominante.

El resto del movimiento, con construcción similar, se puede analizar tomando este mismo modelo, por lo que no resulta indispensable hacer un exhaustivo análisis de cada pasaje. En términos generales, observando las recurrencias en el lenguaje musical, podemos agregar que las líneas ascendentes representan elevación, virtud; mientras que las líneas descendentes se interpretan como envilecimiento, humillación.

Las figuras y conceptos que acabamos de revisar son fundamentales en la construcción y desarrollo del tejido musical, entenderlas resulta de gran ayuda para acercarse el carácter particular de una obra y lograr una interpretación convincente. A continuación, abordaremos el aspecto técnico que se exige del violonchelo en esta obra.

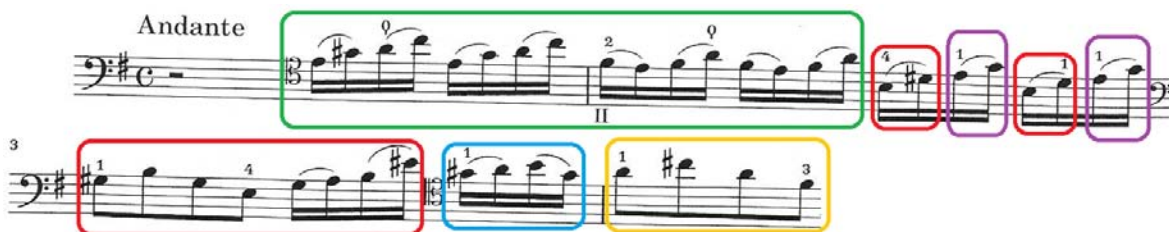
Técnica instrumental.

Las similitudes entre viola da gamba y violonchelo son muchas, en el primer capítulo se mencionó que muchos aspectos de la técnica violonchelística se tomaron y compartieron con la viola; sin embargo, más allá de estas similitudes, en este momento quiero centrar la atención en las diferencias que en el tránsito de un instrumento a otro se hacen evidentes.

Viola da gamba es el nombre genérico de las violas que se tocan sujetadas entre las piernas, y forman una familia completa con diferentes registros; de ella, es el bajo de viola, el instrumento que es equivalente en registro al violonchelo. Puede tener seis o siete cuerdas y su afinación se construye por intervalos de cuarta y de tercera (La-2, Re-3, Sol-3, Do-4, Mi-4, La-4, Re-5). Por su parte, el violonchelo cuenta con cuatro cuerdas y su afinación es de intervalos de quinta (Do-3, Sol-3 Re-4, La-4). La amplitud del registro sonoro de la viola bajo de seis cuerdas (sin mencionar la de siete) es mayor al del violonchelo tradicional; para hacernos una idea, independientemente de los intervalos en su afinación, para alcanzar el registro de la viola tendríamos que añadir una quinta cuerda más aguda. Esto resulta de crucial importancia ya que, un pasaje en el registro agudo de la viola se vuelve más complejo al ejecutarse en el violonchelo tanto por el dominio de posiciones más agudas como el orden interválico y su disposición, que requiere más cambios entre esas posiciones. Ejemplificaré lo anterior con dos pasajes de la sonata, el primero de ellos del principio del tercer movimiento de la sonata:



En esta primera imagen, podemos observar que la ejecución de este pasaje en la viola puede permanecer dentro de las primeras posiciones del instrumento, para ilustrar esto, cada recuadro de color representa una posición específica, se usarían tres posiciones y sólo dos cambios entre ellas. Es pertinente mencionar que, en esta sonata, la nota más aguda es un Re índice 6, por lo que permanece siempre dentro de la región de la primera octava del diapasón de la viola. Sin embargo, si el ejecutante no cuenta con un *violonchelo Piccolo*, donde tenga acceso a una cuerda más aguda, este se tendría que enfrentar a una situación como la que ilustra la siguiente imagen, es el mismo pasaje anterior, ahora apuntado para el violonchelo:



en esta segunda imagen, es necesario utilizar posiciones de pulgar para el recuadro verde⁴², es decir, posiciones más allá de la octava del diapasón para, en la segunda mitad del segundo compás, regresar a una posición más baja y hacer cambios de posición cada dos notas.

Estas complejidades técnicas pueden representar algunos contratiempos a la hora de construir frases melódicas fluidas dado el carácter musical que busca el compositor; y si tomamos en cuenta que, como vimos en el primer capítulo, el diapasón del violonchelo en esta época era más corto, tenía un ángulo más cerrado con respecto de la caja de resonancia

⁴² Las digitaciones se presentan por dedo en números arábigos, donde índice=1, medio=2, anular=3, meñique=4 y pulgar=Q. Los números romanos indican el número de la cuerda del instrumento comenzando por la más aguda

y el puente era más ancho, notaríamos que la distancia entre cuerdas y su distancia al diapasón sería mayor.

En un segundo ejemplo de este intercambio, tenemos el segundo movimiento, para este pasaje mostraremos dos posibles soluciones de digitación para el violonchelo en un fragmento donde es especialmente requerida fluidez y precisión:

The image shows a musical score for cello, measures 57 to 62. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Two different fingering suggestions are provided: one in red ink and another in green ink. The red fingering suggests staying on a single string (the A string), while the green fingering suggests a more idiomatic, fluid approach with string crossings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills (tr).

En negro vemos la digitación sugerida por Claus Kanngiesser, enargado de la edición para el violonchelo en el volumen analizado. Siguiendo esta sugerencia, en color rojo continúo el pasaje en una sola cuerda (cuerda de La), si se opta por esta digitación, la unidad tímbrica del pasaje es más clara; no obstante, se sacrifica la fluidez melódica, ya que para permanecer en la misma cuerda es necesario hacer muchos cambios de posición. En color verde, se sugiere otra digitación, que es más idiomática para el instrumento y fluida para el fraseo, sin embargo, manteniendo las posiciones se hacen más evidentes los cruces entre cuerdas y, por ende, el cambio tímbrico entre ellas. La diferencia entre las dos propuestas se encuentra entre los compases 58 y 62, pasaje delicado donde no debemos olvidar que en el tercer tiempo del compás 59 aparece de nuevo el tema del movimiento, por lo que hay que considerar la claridad con que este debe ser pronunciado.

Como ya vimos, en cuestión del trabajo en la mano izquierda, es necesario lograr frases sólidas y fluidas que mantengan la credibilidad del discurso musical. No obstante, las maniobras que sobre el diapasón representan una idea musical son inútiles sin una clara y elocuente voz que articule esas ideas. Es tarea de la mano derecha, ya sea con el arco o en pizzicato, ser la productora de esa voz.

Como violonchelistas modernos hijos del modelo “clásico-romántico” aprendimos a usar nuestro arco para generar un sonido homogéneo, Diran Alexanian⁴³ nos describe en su método cuya primera edición se hizo en 1922, la manera en cómo se obtiene ese sonido:

...consiste en deslizar [el arco] alternadamente, de uno de sus extremos al otro a través de la cuerda, perpendicularmente al violonchelo, cuidando que se adhieran equitativamente a un punto de esta cuerda ...para producir sonidos continuos y largos como sea posible, de una intensidad siempre igual.

A esta cita, quiero agregar que este tipo de sonido se logra manteniendo constante el peso del brazo sobre el arco durante toda su trayectoria y en todas sus regiones, intentando ocultar en la medida de lo posible, los cambios de dirección del mismo.

Si bien es cierto que en la técnica de arco moderno se utilizan diversos “golpes de arco”,⁴⁴ estas técnicas están estrechamente emparentadas a las innovaciones en los instrumentos y arcos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII; puntualmente hablamos del fin del periodo barroco y la transición al clasicismo, aplicadas a su repertorio y las características de las salas de concierto.

Para el mundo barroco, existen otras necesidades; en tanto que los conciertos se ofrecían en salones pequeños, donde los públicos eran reducidos, con dotaciones instrumentales pequeñas, la música y sus necesidades instrumentales están orientadas a una escucha más próxima. Además, la interpretación de los músicos obedecía a la intención de provocar y reproducir afectos del Ser humano.

En 1741, como hemos visto anteriormente, Michel Corrette (1707 – 95) estableció una comparación entre violonchelo y viola da gamba en su método; de manera que, atendiendo a esta propuesta donde ambos instrumentos guardan estrecha relación, tomo de Jean Rousseau lo que en la segunda parte de su tratado sobre la viola⁴⁵ nos explica sobre las

⁴³ Alexanian, Diran. *Traité théorique et pratique du violoncelle*. Dover Publicatios, Inc., New York 2003.

⁴⁴ Técnicas en donde la mano derecha ejerce diferentes presiones sobre el arco y ataques a la cuerda para crear múltiples de sonidos

⁴⁵ Rousseau, Jean. *Traité de la viole*. Paris. 1687. Tomado de Philippe Lescat & Jean Saint-Arroman. *Méthodes & Traités I Viole de Gambe*. J.M. Fuzeau. France. 1997

“formas de tocar” la viola y sus diferentes caracteres. Enumeró las funciones que desempeña el instrumento: melódicas, acompañamiento con acordes, acordes quebrados, contrapunto y bajo fundamental, etc., y cómo se tocan con el arco cada una de ellas y su relación entre ellas, haciendo distinción también en los registros agudos o graves del instrumento. La riqueza de posibilidades musicales que tan sólo el uso del arco en esta época representa, demuestra que es un factor de vital importancia en la construcción retórica que antes mencionamos.

En la sonata en estudio, en una sección construida por grados conjuntos, es preferible ligar (no necesariamente en el mismo arco y por supuesto, sin dejar de lado el contexto musical) las notas y así conseguir un efecto melódico de unidad y fluidez, esto se consigue tocando *legato*.⁴⁶ La construcción de frases basadas en saltos interválicos amplios, sugiere ideas rítmicas de carácter lúdico, por lo que la separación entre notas mediante el golpe de arco *staccato* o *spiccato*⁴⁷ ayudan a desarrollar esta idea.



En este fragmento del cuarto movimiento tenemos estas características, en rojo observamos las notas en escala que ligaremos y en azul las notas que, por salto interválico, separaremos. En el compás de recuadro morado observamos una cadencia a Re Mayor donde, aunque tenemos grados conjuntos vemos también un ritmo punteado, por lo que el criterio para el golpe de arco es diferente, separando las notas cortas para dejar clara al

⁴⁶ Técnica donde se ataca la cuerda con suavidad y soltura de muñeca sin despegar el arco de la cuerda en los cambios de dirección, técnica básica descrita anteriormente por Alexanian.

⁴⁷ Técnicas donde en el staccato, atacamos la nota y sin despegar el arco de la cuerda paramos en seco el movimiento para separarla de la siguiente; para el *spiccato*, además de parar el arco, lo separamos de la cuerda para que éste brinque entre ataques de notas

oído la modulación. Esta propuesta es instrumental, y se complementa tomando en cuenta el rol que jugamos dentro del tejido polifónico para servir al propósito musical.

En cuestión de dinámicas, como es el caso generalizado en las partituras de la época, esta carece de indicaciones, por lo que la interpretación y ejecución de cada sección es responsabilidad de los instrumentistas y su sensibilidad musical. Encontramos en cada movimiento secciones en donde el violonchelo permanece en una sola nota pedal, estas secciones, aunque parecen estáticas, no lo son, son complemento armónico de las figuras desarrolladas en el clavecín. En estos pasajes aparentemente sencillos, es donde el adecuado uso del arco hace una diferencia sustancial. Dado que nuestro instrumento tiene como característica la posibilidad de cambiar la dinámica y carácter de una nota durante su ejecución, debemos observar la secuencia armónica para acompañar y enfatizar consonancias y disonancias, así como tensión y distensión armónica.

En el siguiente ejemplo, perteneciente a la sección final del tercer movimiento, vemos cómo el violonchelo tiene una nota Mi en pedal durante cuatro compases mientras que el motivo temático del movimiento se presenta en la voz aguda del clavecín; como podemos observar, la ligadura sugiere no sólo la unión de los compases para enfatizar el pedal, sino también la evolución de la nota a través del desarrollo armónico. En color rojo ofrezco una sugerencia de movimiento dinámico a la nota para darle énfasis a este tejido, estos cambios dinámicos se hacen, con presión y velocidad de arco: comenzando con poca presión y poca velocidad para crecer progresivamente al imprimir mayor presión, para en el tercero y cuarto compás aumentar la velocidad de arco para crecer y lo contrario para disminuir.

The image shows a musical score for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, in G major. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and a red bracket above it indicating a dynamic change from *pp* to *mf*. The bass clef part has a steady bass line. The second system continues the piece, with a red bracket above the treble clef part indicating a dynamic change from *mf* to *f*. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Propuesta interpretativa: Un acercamiento a la interpretación históricamente informada.

Como acabamos de ver, esta sonata resulta muy interesante, tanto por su naturaleza, a la vez ajena y familiar al violonchelo, como por la interpretación de su forma y fondo orientada a transmitir afectos particulares.

Trabajar sobre esta obra es para mí un acercamiento a una manera muy diferente en la ejecución del instrumento, de entender la música antigua, en su estilo propio, y no adjudicarle a priori el estilo “clásico”. Para comenzar me he propuesto interpretar el texto en un violonchelo y arco lo más parecidos a los de la época, atendiendo a su estilo y formas de ejecución. Utilizaré un instrumento con dimensiones y características semejantes a las citadas en el primer capítulo; es decir, con cuerdas de tripa, de diapasón corto y ancho sin espiga ni afinadores. El arco utilizado no será el que consideramos moderno (modelo Tourte), sino uno con vara más ligera y punta de cisne.

Lo anterior, con la intención aplicar los elementos interpretativos previamente trabajados en este capítulo, aludiendo a las figuras retóricas y su concepto extramusical en la ejecución. Esto resulta atractivo por los contrastes que existen con respecto de la técnica instrumental moderna donde, diferencias entre arco barroco y moderno, como balance y peso, cambian radicalmente tanto la sujeción, como el peso que se imprime con el brazo y el ataque a la cuerda, además de que se requiere de otro tipo de cuidado para la digitación en la cuerda de tripa, ya que esta al tacto se siente pegadiza y su vibración es más difícil de controlar.

Capítulo 3

Momento de transformaciones - *Concierto para Violoncello y Orquesta* en Si bemol Mayor G. 482-bis de Luigi Boccherini.

Continuaremos nuestro repertorio con este concierto del virtuoso violonchelista italiano. De esta obra analizaré e interpretaré sólo el primer movimiento. Esta obra resulta interesantísima tanto de analizar como de interpretar, prácticamente tiene dos autores, pertenecientes a dos diferentes siglos, el mismo Luigi Boccherini (1743 – 1805) y Friedrich Grutzmacher (1832 – 1903) en el segundo apartado desarrollaremos esta idea de doble autoría).

Para entrar en materia de lo que el violonchelo encontró con la obra de Boccherini, situémonos en la segunda mitad del siglo XVIII. La transición del estilo barroco al clasicismo fue un motor de transformaciones, no sólo para el repertorio instrumental, sino una manera completamente distinta de entender la música. Actualmente ya no podemos poner en duda el rol musical del instrumento ni su establecimiento como uno de los más usados por los músicos europeos. El desarrollo técnico del violonchelo ya encuentra tratados sobre él, y diseminada la técnica por el resto de Europa gracias a la escuela italiana, esta se adapta a las necesidades musicales de cada país.⁴⁸ Se mencionó en el primer capítulo que, al alargar el diapasón con sus consecuencias en la disminución de su ancho, se privilegió el uso de registro más amplio, y evidentemente con esto vendría mayor virtuosismo por parte de los ejecutantes ya que se alcanza mayor fluidez al recorrerlo. Boccherini fue uno de los personajes centrales en la composición de obras y ejecución de este instrumento extendido. Esta simple adaptación al instrumento, en conjunto con la evolución del arco al modelo Tourte al final del siglo, comienzan a transformar la técnica instrumental dando pie a lo que después conoceríamos como instrumento y técnica moderna.

⁴⁸ Walden, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello*. Cambridge University Press, NY, 2004

Concierto Italiano.⁴⁹

Para comenzar con la contextualización de esta obra, trataré del concierto como forma musical. El concierto instrumental surgió en las últimas décadas del siglo XVII (el concierto vocal formalmente se configuró previo al instrumental) y lo entendemos como la forma donde uno o más instrumentos solistas se “confronta” a una orquesta. Esta confrontación se da como un dialogo entre ambas partes. El modelo de concierto solista se ha transformado a través de los siglos, sin embargo, desde el temprano siglo XVIII se recurre comúnmente a la estructura de tres movimientos (rápido–lento–rápido); por otro lado, en cuanto a instrumentación, los dos modelos predominantes en Italia (Nor-italiano y Romano)⁵⁰ se configuran como *concerto grosso*.

Antonio Vivaldi, a partir de su colección llamada *L'estro armonico* op. 3 en 1711, revoluciona la construcción del concierto. Usando extensamente la forma “*ritornello*” para los movimientos extremos, exige de los ejecutantes solistas cierto dominio del instrumento; el movimiento central contrasta fuertemente con los movimientos extremos ya que ocupa una forma binaria de carácter lírico. Desde su función sociocultural, contrasta esta vez, con la obra presentada en el capítulo anterior. De la *sonata da Chiesa* nos enteramos de que su génesis y uso son de origen eclesiástico, mientras que los conciertos publicados por Vivaldi habían perfectamente tanto en momentos ceremoniales o de entretenimiento en salas de concierto, iglesias, en contextos públicos y privados. Evidentemente, esta versatilidad de los conciertos como piezas de ocasión, logró un rápido incremento en su popularidad como forma musical.

⁴⁹ La información de este apartado está extraída de: Hutchings, Arthur, et al. "Concerto." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 23 Aug. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>>.

⁵⁰ En el modelo Romano, tenemos como instrumentación solista dos violines, cello y continuo (formación también llamada trio-sonata); el resto de la orquesta toca las partes de *ripieno* (relleno) siendo este *ripieno* dependiente de las partes solistas. En el modelo Nor-italiano, es utilizada una instrumentación a 5, es decir, violín solo, dos violines, viola y cello (continuo), y en este caso la parte solista se desprende del *tutti* orquestal, en contraste con el modelo romano.

Pese a que el concierto fue concebido en estilo clásico, asumió el modelo y características vivaldianas, con el primer y tercer movimientos con forma ritornello y el segundo, lírico y binario.

Me limitaré a describir la estructura del primer movimiento, ya que será el único que interpretaré en concierto. La forma *ritornello* consiste en tres grandes partes: *ritornello* (que claramente da nombre a la estructura), episodios y en muchos casos, *cadenza*. El *ritornello* es la célula esencial en la construcción del concierto, ya que como idea musical nos presenta el tema y tonalidad principal en manos del *tutti* orquestal al comenzar la obra, a partir de donde, en sus subsecuentes apariciones, reforzará los cambios modulatorios desarrollados por el solista. Los eventos o episodios entre las diferentes apariciones del *ritornello*, cuya construcción está destinada al instrumento solista con un ligero acompañamiento de la orquesta, desarrollarán tanto las modulaciones armónicas, cambios temáticos y figuraciones melódicas. La cantidad de *ritornellos* y episodios es variable, convirtiéndose en una forma de extensión aparentemente ilimitada, dado que se puede desarrollar de muchas maneras. Las diferentes secciones o episodios de este movimiento se proponen visitar diferentes regiones armónicas próximas a la tonalidad principal para generar contrastes modales y melódicos. Finalmente, la *cadenza* es una sección dedicada enteramente a gusto del intérprete, en ella la improvisación es el eje donde, inspirándose en los materiales previamente propuestos por el compositor, tiene la oportunidad de mostrar sus habilidades instrumentales y el dominio del estilo musical.

Boccherini, compositor; Grutzmacher, transformador.

Luigi Boccherini, nació en 1743 y vivió la transición entre el estilo barroco y el clásico, fue un importante exponente del estilo “galante”, nombre dado a esta transición estética. Se le recuerda por ser un prolífico compositor y un virtuoso violonchelista que gozó de reconocimiento desde sus años de adolescencia en su natal Lucca.

Su concierto para Violonchelo y Orquesta en Si bemol Mayor G. 482 fue escrito durante otra transición, en este caso supuestamente entre las décadas de 1760 y 1770, ya que no existen datos concretos; la versión manuscrita en forma de concierto más antigua que se puede encontrar, fue aparentemente transcrita en la segunda mitad del siglo XIX alrededor de 1865,⁵¹ y se conserva en la Sächsische Landesbibliothek, en la ciudad de Dresde; este manuscrito no es autógrafo de Boccherini, sino del violonchelista alemán Friedrich Grutzmacher, quien oportunamente, a pie de página nos aclara que es una transcripción de la copia del profesor Hegenbarth en Praga, copia que ha desaparecido y que fuera la única versión de mano del propio Boccherini.⁵²

Esta transcripción de Grutzmacher, por no poder ser confrontada con un manuscrito firmado por el italiano, es difícil saber por qué se le atribuye esta composición. Sin embargo, en el pie de página de la transcripción, y la posterior publicación en 1895 de la versión editada y firmada por el propio violonchelista (que por la cantidad de alteraciones se le considera arreglo), nos da una primera pista de su legitimidad.

Anteriormente, al decir que este manuscrito está en forma de concierto me refiero a que, según las fuentes,⁵³ es muy probable que el mismo Boccherini haya utilizado los materiales de su sonata para violoncello y bajo continuo G. 565 previamente compuesta, para convertirlos en concierto, simplemente añadiendo los *ritornello*.⁵⁴

Independientemente de las dudas que pueda haber sobre su fecha o la legitimidad de su composición, la obra refleja el estilo del italiano y se ajusta perfectamente al canon estilístico preponderante de la época, del que hablamos hace algunos párrafos. El concierto tiene 3 movimientos:

⁵¹ <http://digital.slub-dresden.de/en/workview/dlf/103452/1/0/> último acceso 02/09/2017

⁵² Scott, Mary-Grace. "Boccherini's B Flat Cello Concerto: A Reappraisal of the Sources." *Early Music*, vol. 12, no. 3, 1984, pp. 355–357. JSTOR, www.jstor.org/stable/3137772.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ En esta grabación se puede escuchar la sonata, donde se puede constatar que los materiales son los mismos <https://www.youtube.com/watch?v=maZhs5WUnyQ&t=12167s> último acceso 02/09/2017

- I. *Allegro moderato*
- II. *Andantino Grazioso*
- III. *Rondo. Allegro*

La instrumentación de esta obra no es inusual; encontramos dos cornos, dos violines, viola violonchelo solista y bajo; sin embargo, resulta muy curioso que, en el manuscrito, la música escrita para el bajo y el violonchelo solista siempre está alternando, es decir, nunca tienen música escrita al mismo tiempo. Esto, aparentemente era una práctica común, donde los instrumentos bajos (incluido en este caso el violonchelo solista) y los cornos sólo intervenían en los *tutti*, y en las partes solistas el acompañamiento corría por parte de los violines y viola; a falta de un bajo de soporte armónico en esta escritura durante los pasajes solistas, se proponía que un segundo violonchelo ejecutara la parte de la viola una octava debajo.⁵⁵

Como ahora sabemos, las dos principales fuentes de este concierto son el manuscrito copia del original y su edición posterior, ambos de mano del violonchelista alemán. Las alteraciones de este arreglo que Grutzmacher hace sobre el manuscrito “original” se alejan tanto de este último que pareciera que estamos frente a otra pieza. Para comenzar con estas diferencias, el segundo movimiento es sustituido completamente por otro, proveniente del concierto para violonchelo en Sol Mayor B. 480 del italiano. Mientras que en el primero y tercer movimientos, Grutzmacher ofrece una suerte de “collage”; mantiene los motivos principales de cada uno de ellos, pero los desarrolla de maneras muy distintas al original logrando un carácter muy propio de su época y estilo concertante.

El primer movimiento, es el que, por interés de este trabajo analizaremos más profundamente.

Como esperaríamos, comienza en un *tutti* orquestal (*ritornello*), donde la cuerda y cornos introducen el motivo rítmico característico de esta pieza, al que más adelante, se integran

⁵⁵ Scott, Mary-Grace. “Boccherini's B Flat Cello Concerto: A Reappraisal of the Sources.” *Early Music*, vol. 12, no. 3, 1984, pp. 355–357. JSTOR, www.jstor.org/stable/3137772.

wagneriana, vemos inevitable la influencia de estas piezas magníficamente orquestadas en la edición alemana de este concierto, francamente contrastada con la estética clásica de Boccherini que orquesta de manera más sobria y elegante.

En el último compás del segundo sistema que vemos, comienza la anacrusa de la primer intervención solista, donde el equilibrio y simetría clásica se hacen presentes. Un acorde de tónica seguido de una escala ascendente a la dominante se equilibra con una progresión descendente a la dominante secundaria, de nuevo una progresión descendente para llegar a la dominante y resolver en la tónica. Esta es la descripción de elementos técnicos utilizados por el italiano para crear tensión y relajación en su primera frase de cuatro compases, muy ajustada al canon clásico; este modelo se repite en una segunda frase muy similar a la primera y con esto, completa su primer periodo de ocho compases.

En la siguiente imagen vemos lo antes descrito.

The image displays a musical score for a cello solo, consisting of four systems of music. The first system begins with a 'Solo' marking and a dynamic of *f*. It features a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1). The second system continues with eighth notes, including a measure with a '0' (open string) and a dynamic of *fz*. The third system shows a crescendo leading to a dynamic of *f*, with slurs and fingerings (1, 2, 1, 1). The fourth system concludes with a dynamic of *p*, followed by a crescendo and a final dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Este italiano, cuya doble función de compositor y violonchelista, deja ver, a través de sus composiciones, además de una buena técnica en composición, las características por las que se le recuerda como instrumentista, potente sonido y motivos melódicos de mucha expresividad cantábil que otorgan elegancia al desplante técnico instrumental.⁵⁷

⁵⁷ Speck, Christian, and Laurenne Chapman. "Boccherini as Cellist and His Music for Cello." *Early Music*, vol. 33, no. 2, 2005, pp. 191–210. JSTOR, www.jstor.org/stable/3519448.

Luego de esta intervención del italiano, el alemán regresa inmediatamente a escena para desarrollar la primera modulación tonal. En esta siguiente sección vemos motivos originales de Boccherini desarrollados con figuraciones distintas elaboradas por Grutzmacher, para desembocar de nuevo, en materiales originales. A este intercambio de ideas entre ambos, es a lo que hace algunos párrafos nombraba como “collage”.

The image shows a musical score for cello, spanning measures 13, 14, and 16. The score is divided into sections highlighted in green and yellow. Measure 13 is green, measures 14-15 are yellow, and measure 16 is green. The score includes dynamic markings like 'cresc.', 'f', 'p', and 'calmand.', and performance instructions like 'gliss.', 'dolce', and 'p dolce'.

En sombreado verde tenemos los materiales de Boccherini y en amarillo, los de Grutzmacher; después de este pasaje y hasta el final de esta intervención solista, los materiales serían los originales salvo algunos pasajes omitidos. Es importante resaltar que, a lo largo de todo el concierto, el alemán hace pequeñas adaptaciones de las figuras escritas originalmente, detalles que, aunque mínimos, dan un sentido muy distinto al fraseo. Además, las indicaciones sobre digitación, dinámicas, articulación y agógica son de la edición alemana, el manuscrito carece de estas indicaciones.

Después de la aparición del segundo *tutti* orquestal, la también segunda intervención del solista nos revela el conocimiento que Grutzmacher tenía de la obra del italiano. En este segundo solo, encontramos motivos provenientes de otros de sus conciertos para violonchelo; el primero, un extracto de siete compases que aparecen también en el segundo solo del concierto en Do Mayor G. 477.⁵⁸

⁵⁸ En este enlace se puede escuchar el extracto en el concierto original, último acceso 14/09/2017 <https://youtu.be/iX1RZweFKY0?t=2m28s>

40 **B** Solo tranquillo
p ma espress.
restez
cresc.
f
 42 *pp* *poco* *mf* *cresc.* *fnobile*
 44 *p* *meno* *mf* *f*

Los siguientes siete compases inmediatos al ejemplo anterior aluden ahora a los arpeggios en el primer movimiento del concierto en Re Mayor G. 478;⁵⁹ para este pasaje, Grutzmacher cambia de modo mayor a menor y modifica el tempo para insertarlo en este arreglo.

47 *pp* *poco* *piu*
 48 *sf*
 50 *f* *mf* *sf*
 51 *dimin. poco* *a* *poco*
 53 *e ritard.* *a tempo* *f* *fz* *mf*

Luego de estos injertos, el alemán decide resolver estas alusiones a una nueva presentación del tema principal que el solista presentó al comienzo de este análisis, como se puede ver en la letra "C" de la imagen previa; caminando sobre sus mismos pasos, ofrece un desarrollo con el mismo material, pero esta vez una quinta por debajo de lo antes presentado, y para

⁵⁹ Enlace para este concierto, <https://youtu.be/rYcD9eOQCI?t=2h20m42s>

finalizar deja espacio a un *tutti* que lleva a la *cadenza final* que, para esta edición, Grutzmacher decide dejar una propuesta ya escrita.

Registro expandido del violonchelo y nuevos desarrollos técnicos.

Como vimos al principio de este capítulo, el instrumento con el que contaba Luigi Boccherini tenía algunas novedades respecto al del periodo barroco que, aunque sólo pasaron algunas décadas después de este periodo, ya era observable la evolución.

Este violonchelista se convertiría en un referente para los futuros instrumentistas gracias a sus composiciones con un profundo sentido del virtuosismo. Durante una temporada de conciertos que ofrece en Florencia en 1761; incluye un concierto de su autoría, que logró sorprender a su público de tal manera que se elogia su estilo, llamándolo: *d'un maniera dell tutto nuova*⁶⁰(*de una manera del todo nueva*).

Revisando el registro del instrumento que usaba Boccherini, en el capítulo anterior pudimos darnos cuenta de que el usado en la época de Bach era muy limitado y, de hecho, la obra analizada representa importantes contratiempos por las complicaciones de llegar a la zona aguda en un instrumento con afinación tradicional; no obstante, y como ya se dijo, las modificaciones en el puente y el diapasón convierten en una tarea mucho más accesible el alcanzar notas altas. Sabemos, gracias al análisis que se ha hecho sobre la obra de Boccherini,⁶¹ que no sólo era poseedor de dos instrumentos, uno de dimensiones regulares y uno más pequeño (*Piccolo*), sino que este último era el utilizado para sus obras solistas; por lo que le era aún más cómodo llegar a la segunda mitad del diapasón.

⁶⁰ Speck, Christian, and Laurenne Chapman. "Boccherini as Cellist and His Music for Cello." *Early Music*, vol. 33, no. 2, 2005, pp. 191–210. JSTOR, www.jstor.org/stable/3519448.

⁶¹ Kory, Agnes. "Boccherini and the Cello." *Early Music*, vol. 33, no. 4, 2005, pp. 749–751. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3519618.

Esto claramente no le resta importancia al desarrollo de una eficiente y cómoda técnica que organice la mano izquierda en esta parte lejana del diapasón. Desde Boccherini hasta Grutzmacher se desarrolló esta técnica instrumental enormemente. Cerca de cien años de innovaciones instrumentales y avances técnicos fortalecieron el establecimiento sistemático de una y muchas formas de ejecutar el instrumento eficientemente. A partir de la segunda mitad de la cuerda, el dedo pulgar se suma a la acción a la hora de digitar las cuerdas. La primera nota sobre la que ponemos el pulgar es la octava superior a la nota en cuerda al aire, por lo que el pulgar cumplirá la función de cejilla para organizar el resto de los dedos en una posición diatónica equivalente a la que tendrían en la parte baja del mango. Como se apuntó en el primer capítulo, la técnica del violonchelo surgió de la mezcla de las propias de la gamba y el violín. En este momento, es cuando interviene la parte violinística, ya que, a la octava de la cuerda, con el pulgar como cejilla, sólo ocuparemos los dedos 1, 2 y 3 para la equivalente primera posición. Esta forma y disposición en la mano se replicará en caso de seguir subiendo el registro.



62



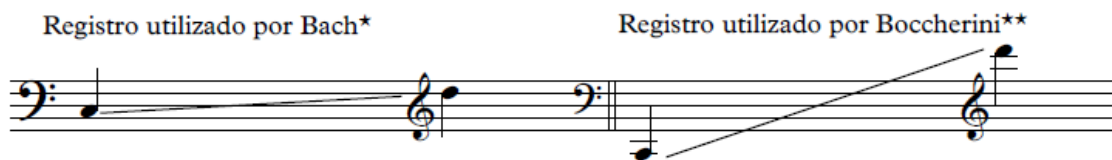
63

⁶² Bréval, *Méthode*, posture illustration [J. B. Bréval, trans. J. Peile, *Bréval's New Instructions for the Violoncello* (London: C. Wheatstone & Co., [1810]), p. 6.] descargada de <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-basic-posture-george-kennaway/>

⁶³ Imagen de Jean Louis Duport por Descarsin descargada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJean_Louis_Duport_par_Descarsin.jpg

Estas son dos imágenes de violonchelistas de la época de Boccherini, en la primera ilustración está Jean Baptiste Bréval con la mano izquierda en la primera posición (parte baja del diapasón); y en la segunda ilustración tenemos a Jean Louis Duport en posición de pulgar.

Puntualmente, hablando sobre el alcance en registro agudo, si en la obra de Bach en un instrumento de afinación regular sólo llegábamos, sobre la cuerda de La, a la primera posición de pulgar (una octava más una quinta en el registro de la cuerda), en la edición de Grutzmacher de Boccherini encontramos muchas más posiciones de pulgar y alcanzaremos dos octavas más una quinta. En una comparación entre ambas obras, estos son los registros totales utilizados en cada una de ellas.



64

Por otro lado, el uso del arco, como sabemos es imprescindible para lograr el sonido que deseamos. En este sentido, se nos exige un sonido constante, expresivo y potente. Este tipo de sonido, en contraste con el requerido para Bach, es necesario por el tipo de obra; ya que se trata de un concierto solista donde, en un principio, es necesaria una mayor sonoridad para estar balanceado con el *tutti* orquestal. Además de esta situación, en la edición de Grutzmacher, se puntualiza el uso de específicos golpes de arco (que no aparecen en el manuscrito original), que claramente deben ser dominados para que las figuras melódicas y su acentuación tengan el efecto deseado.



En este pequeño extracto vemos un *glissando*, que antes no habíamos visto y más importante, el golpe de arco mixto

64 *Recordemos que esta obra fue escrita para viola da gamba, por lo que no se aprovecha el registro grave del violoncello.

**Registro utilizado en la edición de Grutzmacher aprovechando la totalidad del registro del instrumento

(ligando dos notas y separando las otras dos). Esto lo vemos explícitamente para reforzar su efecto.

El siguiente pasaje, que anteriormente ejemplifiqué por ser ajeno al manuscrito original, esta vez sirve para demostrar la cantidad de indicaciones expresivas que requiere el pasaje. Más aún, el uso de dobles cuerdas para crear un efecto polifónico donde dos voces independientes se desarrollan. Evidentemente el dominio en la técnica del arco hace posible este tipo de discursos.

The image shows a musical score for violin, measures 40 to 44. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It features complex bowing techniques, including double stops and intricate phrasing. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The tempo is marked *Solo tranquillo*. The score includes various articulations and phrasing marks, such as *ma espress.*, *restez*, *cresc.*, *mf*, *f*, *fnobile*, *poco*, *meno*, and *dimin.*. The notation includes many slurs, accents, and specific fingering indications (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1st, 2^a, 3^a, 4^a).

Es importante también traer a la consciencia que, el alemán tuvo oportunidad de disfrutar de las innovaciones al instrumento que vinieron de Romberg y las propias al arco, por parte de Tourte. Dentro de las incorporaciones al arco que vinieron del arquero francés, los resultantes son mejor balance y mayor peso del arco, estas hacen más accesibles los requerimientos de sonido y técnicas de arco que Grutzmacher nos tiene en su edición.

Propuesta interpretativa: Clasicismo y Romanticismo sintetizados en una obra.

Para hacer justicia a la idea central de evolución que este trabajo pretende proponer, esta obra se interpretará con un instrumento moderno. Las características de este instrumento son las comunes hoy en día, es decir, un instrumento de cuatro cuerdas con afinación tradicional (Do, Sol, Re, La) pero en este caso, a diferencia de la obra anterior, tomaremos como nota referencia LA 440 Hz. Otras peculiaridades son el puente más delgado modelo francés con cordal de aluminio con micro-afinadores y uso de espiga para apoyar el instrumento. Las cuerdas en este caso, son cuerdas de núcleo de acero y entorchado de aleación de níquel para una mayor proyección de sonido. El arco utilizado es modelo Tourte.

Se suele decir de los conciertos, y en realidad, de mucha parte del repertorio musical clásico, que son partituras sumamente difíciles de ejecutar “correctamente”, esta es una declaración basada básicamente en la práctica instrumental por lo “transparente” que estas composiciones resultan al oído. Lo anterior se refiere a la claridad en la instrumentación, el sobrio y muy definido uso de la armonía y su fórmula estructural claramente delimitada. Hace algunas páginas abordé estos elementos, sin embargo, en un sentido práctico, ¿a qué tenemos que atender para salir adelante en esta propuesta?

Evidentemente interpretaré la edición alemana del concierto, por lo que el sonido rico en armónicos, potente y continuo será la receta a seguir, con un generoso uso de vibrato para dar expresión y fuerza a cada nota y generar largas frases cantábiles, además de atender a las indicaciones en articulaciones y dinámicas que propone Grutzmacher para enriquecer la paleta tímbrica.

Francamente me resulta muy atractiva la interpretación del manuscrito, y durante un tiempo pensé en que sería la versión elegida para este concierto; no obstante, el entender este trabajo como una revisión de la evolución instrumental me hace saber que la doble autoría representa un dialogo entre épocas y concepciones estéticas. Tal vez la ejecución del manuscrito hubiera tenido cierta similitud estética con la sonata de Bach,

principalmente por la cercanía en sus fechas de composición porque, aunque esta obra de Boccherini ya está muy bien insertada dentro del estilo clásico, aún mantiene cierto aire del estilo “galante”. Por lo que aprovecho la inercia que esta obra encuentra en el final del siglo XIX para sintetizar en ella el estilo clásico-romántico.

Capítulo 4

El violonchelo moderno - *Sonata para Violoncello y Piano* en Re menor Op. 40 de Dmitri Shostakóvich.

Lo común en este trabajo ha sido disertar sobre transiciones, cambios, adaptaciones, arreglos, etc., es decir, en las piezas anteriores ha sobrevivido hasta el momento una sombra de duda sobre alguno de sus elementos y su interpretación. Ya sea por sus orígenes musicales, adaptaciones instrumentales o interpretativas, me he limitado a describir, de manera cronológica, el inevitable desarrollo de un instrumento y su repertorio; y con estas herramientas, eventualmente hacer propuestas interpretativas.

Tal vez sea la lejana temporalidad que hoy nos separa de las piezas incluidas en este trabajo la que, cuando al hablar de ellas, me sugiere un inmenso número de posibilidades interpretativas. En palabras de Sandra Mangsen: “...cuando una sonata trasciende tiempo y espacio de manera significativa, más transformaciones (a ella) se esperan...”⁶⁵ Es curioso pensar en certezas dentro de este campo, sin embargo, y acercándonos cada vez más a la contemporaneidad de este texto, se van encontrando cuerdas más firmes de donde asirse.

La siguiente sonata, para empezar, está escrita y pensada para este específico modelo de instrumento perteneciente a nuestra actualidad, con herramientas técnicas propias de este momento histórico e identidad musical moderna. Pese a todo esto, invita a voltear al pasado, ya que por ser su composición hace ochenta años resulta relativamente nueva o el estilo musical con el cual fue cimentada, neoclasicismo. Comenzaré a revisar la Sonata para Violoncello y Piano op. 40 de Dmitri Shostakóvich.

⁶⁵ Sandra Mangsen, et al. "Sonata." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Oct. 2017.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>>.

Sonata neoclásica.

La sonata es una de las formas musicales que han sobrevivido a través de los siglos y cuyo modelo sigue estando vigente. Como género musical, la sonata clásica consta usualmente de tres o cuatro movimientos de carácter contrastante entre ellos. De estos, se desprende el primer movimiento, la llamada forma *allegro de sonata*. Como segundo movimiento, encontraríamos uno lento en tonalidad relativa menor si la tonalidad general es mayor. Para el tercero, una danza en forma de *minuet*, y como movimiento final un *rondó*. Este género, como vemos, se caracteriza por una fuerte identidad estructural, donde las ideas musicales son claramente identificables.

Hablar sobre sonata es un tema sumamente amplio, pues este envuelve diferentes siglos, desde el barroco temprano hasta la actualidad. El uso dado a esta forma es verdaderamente variado, ya que, aunque se le considera un género de música “seria”, es decir, su composición implica un gran entendimiento de los recursos del lenguaje musical; en el clasicismo se le utilizó ampliamente como herramienta pedagógica⁶⁶ debido al formalismo con el cual se le relaciona. Como vimos en el segundo capítulo, su utilidad en los servicios eclesiásticos era extensa, además de lo propio en eventos sociales aristócratas y seculares. Sin embargo, su ascensión a pieza de concierto se da al final del siglo XVIII gracias a personalidades como Beethoven y Hummel, entre otros; antes de esto, la sonata es una pieza de uso doméstico, cuya construcción y uso se reduce a salones y audiencias pequeñas.⁶⁷

En el capítulo anterior algunos elementos del formalismo clásico con Boccherini; y la forma sonata, por lo ceñido de su fórmula, es prácticamente la definición de clasicismo. En el siguiente apartado revisaremos con más detalle esta forma en la obra de Shostakóvich; por lo pronto, me gustaría centrar la mirada en el llamado neoclasicismo.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

Este estilo musical estuvo en boga a comienzos del siglo XX, nace en el periodo entre primera y segunda guerra. Esta alusión al formalismo clásico vino como contrapeso al post-romanticismo apenas experimentado como corriente estilística predominante. Mientras que los románticos, cansados del oprimente formalismo clásico, proponen un estilo con mayores libertades expresivas y estructurales, ponen al centro del discurso musical la subjetividad del artista, al compositor, al intérprete, al virtuoso. Esto irremediamente provoca a la larga una desbordada “pasionalidad” que, aunque plena de emotividad y sentido lírico, carece en ocasiones de forma, dejando el discurso únicamente en manos del fondo.

Los compositores ahora recurren a las viejas fórmulas clásicas para articular y balancear su discurso. Sin embargo, recordemos que se le llama neoclasicismo, por lo que este prefijo supone la incorporación de nuevos recursos o lenguajes, siendo la tonalidad extendida, atonalidad o modalidad, lenguajes habituales y no se constriñen al manual del clasicismo vienés de Mozart o Haydn.⁶⁸ Habiendo dicho esto, el neoclasicismo como estilo o concepto estético no se limita al nivel de la forma estructural. Se reconocen dos posturas neoclásicas; una viene de Igor Stravinsky (1882 – 1971) y su trabajo en *Pulcinella* (1920), que de hecho es la obra a la que por primera vez se le llama neoclásica. La segunda proviene del trabajo de Arnold Schoenberg (1874 - 1951) que, aunque de naturaleza atonal, recurre a texturas musicales similares a las barrocas. Estas dos posturas que están bien diferenciadas recurren a “lenguas muertas”: la de Stravinsky retoma la figura tonal diatónica como eje del discurso, entre otros elementos; mientras que Schoenberg propone, desde este sistema diatónico, una nueva estructura cromática atonal.⁶⁹

⁶⁸ Arnold Whittall. "Neo-classicism." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 1 Oct. 2017.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>>.

⁶⁹ Ibid.

La primera gran obra camerística.

La *Sonata Op. 40* de Dmitri Shostakóvich representó a la postre su primer gran trabajo de música de cámara. Antes de ella, sus obras más importantes fueron orquestales: sus tres primeras sinfonías y sus óperas *La nariz* y *Lady Macbeth*. En estas obras se puede ver a un Shostakóvich joven con gusto por la sátira, y técnicas y lenguajes musicales modernos.

Más adelante veríamos un Shostakóvich más libre al componer música de cámara; sin embargo, en la primera mitad de la década de los 30, periodo en que compuso la obra de este capítulo, por los encargos de parte del régimen soviético, se enfoca principalmente en la composición de “música proletaria”, es decir, repertorio orquestal que ensalce las virtudes y unidad del pueblo comunista. Quedándole limitado el tiempo para trabajar música de cámara que además, por ser considerada individualista, burguesa y contraria a los intereses del pueblo, es un género no deseable para el régimen.

La única sonata para violonchelo de este compositor fue terminada en 1934, mismo año en que compuso la ópera *Lady Macbeth*. La sonata completa fue compuesta en apenas un mes, época muy difícil para el compositor. El violonchelista mexicano Carlos Prieto en su estudio sobre el compositor,⁷⁰ refiere que, al separarse de su esposa a partir de un romance con su traductora, se desestabiliza su vida personal; tragedia que, sumada a la paranoia que era de lo más común en la Rusia soviética provocada por el hábito del régimen de perseguir y desaparecer a intelectuales y artistas, dejan a un Shostakóvich disminuido anímicamente. La composición fue dedicada a su gran amigo, el violonchelista Viktor Kubatsky (1891 – 1970), siendo estrenada en diciembre de ese mismo año por este mismo y el compositor al piano.⁷¹

Como anticipamos en el apartado anterior, esta obra se destaca estilísticamente de las anteriores porque en ella retoma un estilo “clásico”, sin embargo, nuevos lenguajes se hacen presentes. Shostakóvich se apega a las reglas de la forma y tonalidad, pero utiliza

⁷⁰ Prieto, Carlos. *Dmitri Shostakóvich*. Fondo de Cultura Económica México, DF. 2013 p. 57

⁷¹ Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, Inc. New York. 2000.

armonía extendida y recursos instrumentales que, aunque no son nuevos, sabe explotar para encontrar diferentes texturas y timbres musicales.

En el primer movimiento podemos ver claramente la estructura de la forma *allegro de sonata* como dicta el canon, sus dos temas muy bien definidos, un desarrollo, re exposición y coda. Surge del silencio con el piano en arpeggio de Re menor para después escuchar al violonchelo con el primer tema, una melodía anacrúsica que, al transcurrir los compases se desarrolla impetuosa y confusa. A pesar de que el comienzo de la sonata es una sucesión armónica completamente tonal, el oído parece no ubicarse del todo, Shostakóvich elige acentuar apoyaturas y usa acordes armónicamente tensos en tiempos fuertes del compás. Primera sección del tema A de la sonata:

The image shows a musical score for the first section of Theme A from the first movement of Shostakovich's Sonata No. 10. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro non troppo' with a tempo of quarter note = 138. It features a Cello (Violoncello) and Piano. The Cello part starts with a melodic line in the right hand, while the Piano provides a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p*, *p^v*, *cresc.*, *f*, and *mf*, and a first ending bracket labeled '1'.

El tema B de este primer movimiento es mucho más largo y relajado, frena un poco el ímpetu del principio y se vuelve más introspectivo, pero no por eso deja de ser intenso.

En el desarrollo es interesante el uso de un ostinato en ritmo de negra y dos corcheas como eje de la construcción, siguiendo el patrón antes propuesto variando primero el tema A y luego el B. Este primer movimiento declara su final desde la reexposición del tema A, donde

Shostakóvich ahora lo pide en tempo Lento, pone así en el oído un tema que se escucha cansado y agonizante en un gradual *morendo* que es acompañado en el piano por unas secas corcheas sobre el pulso de nuevo con ostinato.

El segundo movimiento tradicionalmente es un movimiento lento de carácter cantábil; no obstante, Shostakóvich parece intercambiarlo por lo que pudiera funcionar perfectamente como tercer movimiento, es decir, un movimiento en forma y compás ternarios, muy similar a la estructura de un *scherzo*. Nos propone para este movimiento una suerte de *moto perpetuo*, donde el violonchelo presenta en escala ascendente y descendente un *ostinato* sobre los primeros cuatro grados de La menor, que sin mucha imaginación puede emular perfectamente el engranaje de una máquina. Sobre este engranaje, el piano comienza un movimiento melódico anacrúsico.

The image shows two systems of musical notation for the second movement. The top system is labeled 'II' and 'Allegro' with a metronome marking of 476. It includes a cello part with a rhythmic ostinato and a piano part with a melodic line. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf', and a 'senza sord.' instruction. The key signature is one flat (La menor). The bottom system continues the musical notation.

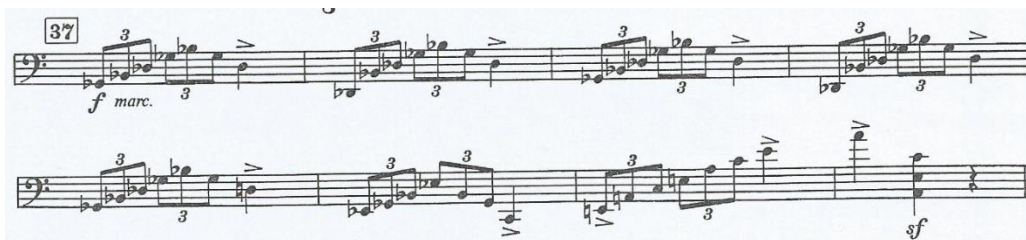
La integración de estos elementos básicos se desarrolla como un canon, ya que ambos instrumentos se van imitando y relevando en funciones melódicas y acompañantes. Al mantener siempre presente la figura de corchea, el compositor logra que en el oído permanezca continua la idea de movimiento.

La siguiente sección, que no modula armónicamente, ni cambia de tempo, contrasta fuertemente con lo anterior; sin perder del todo el ímpetu en el que nos retuvo la primera sección, abandona bruscamente el *ostinato* en corcheas para dar paso a una melodía que nos recuerda un oleaje, aunque persiste la “maquinicidad”. Este segundo motivo se siente

más fluido y natural debido a que las ligaduras de fraseo, y la escala descendente más larga nos dan un respiro. Esta relajación dura poco, pues unos arpeggios atresillados en el violonchelo a la mitad de esta sección nos recuerdan el *moto perpetuo*. Segundo tema:



La tercer sección es simplemente una repetición *da capo*, con lo que confirmamos la estructura de *scherzo*. Al culminar la repetición, los últimos compases del movimiento, que anteriormente vimos en la segunda sección cumplen la función de *coda* para finalizar el movimiento. Coda en violonchelo:

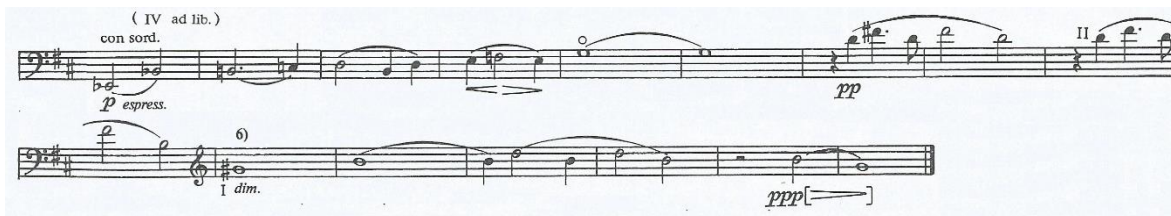


Expuse anteriormente el intercambio de movimientos, para el tercero, escribí un movimiento lento, de carácter cantábil en un improbable Si menor donde resalta la lírica expresividad de su tema. Inicia con un soliloquio introductorio del violonchelo y el piano apenas haciendo algunos comentarios armónicos, notamos un carácter introspectivo sugiriendo lo que, en el compás 21, se revelaría como el tema principal del movimiento. Compás 20 y tema principal:

A partir de aquí y contrastando lo anterior, con voz franca y extrovertida, el violonchelo desarrolla la narrativa de este tema con un hipnótico acompañamiento del piano, aumentando progresivamente la tensión armónica y detonarla para llegar a una climática modulación a Re menor justo a la mitad del movimiento en el compás 49.

Esta elaborada construcción súbitamente se extingue con tan sólo un intervalo de segunda menor octavada en el piano en el compás 55; es importante notar que este pasaje climático esta armonizado con base en el intervalo de tercera, por lo que el intervalo de segunda menor resulta sumamente agresivo al oído. Después de esta violenta irrupción, volvemos a una reflexión íntima similar a la del principio del movimiento.

El piano, que durante todo este proceso fue tomando mayor protagonismo re expone el tema con un discreto acompañamiento armónico del violonchelo que desemboca en una coda que recrea las ideas vertidas en los primeros compases del movimiento. En suma, vemos en este, un movimiento pleno de belleza y dramatismo. Coda en violonchelo:



Para cerrar la sonata, Shostakóvich nos propone un rondó enérgico y extrovertido que balancea perfectamente las partes de violonchelo y piano. Como recordamos, la forma rondó cuya estructura es “ABACADA...” se caracteriza por alternar un tema “A” principal con otros, distintos entre sí, que aparecerán a lo largo del movimiento. El compuesto por Shostakóvich para esta sonata comienza con el piano solo, quien nos ofrece el tema recurrente del rondó: un tema de dos partes, cuyos materiales provienen del primer movimiento; la primera parte rítmica que, con un anticipo al tiempo fuerte del primer compás, en notas de por sí cortas y siempre sobre el pulso, además describe staccatos, para enfatizar la brevedad de este motivo que se antoja gracioso a la vez que sólido (este motivo lo vemos en la reexposición final del primer movimiento); complementa este motivo rítmico con una respuesta de naturaleza más melódica que retomamos del tema A también del primer movimiento. Tema inicial presentado por el piano:



Segunda parte del tema, proveniente del primer movimiento, presentado por el violonchelo:



Lo que comenzó con gracia y delicadeza, pronto se torna violento en una segunda sección (tema B) guiada por el violonchelo que, carente de una melodía clara se limita a un agresivo vaivén de arpeggios y escalas. Inicio tema B, donde el violonchelo muestra la característica temática:



Eventualmente llegaremos de nuevo al primer tema, que recolectó la energía vertida previamente para modificar su carácter inicial y preparar la llegada de un tercer tema (C) cuya impetuosa melodía es desarrollada en ambas voces. Tema C en la voz superior del piano:



En la segunda mitad del movimiento, aparece el tema principal por tercera vez en una fórmula muy parecida a la del principio, lo escuchamos estable y sencillo; sin embargo, la

calma se rompe de nuevo para la siguiente sección tema (D), que resulta la más violenta y virtuosa de todo el movimiento con un espectacular solo de piano en una serie de malabares técnicos que viajan por todo el teclado, que luego de 50 extenuantes compases, presenta un motivo en registro grave en el violonchelo que apaga progresivamente la energía mientras se escucha en el piano de nueva cuenta el primer tema. Pequeño extracto del tema D en piano, similar al B en el uso de escalas y arpeggios:



The image shows a musical score extract for piano and cello. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 199 and the second at measure 203. The piano part is written in the right hand of a grand staff, featuring intricate arpeggiated and scalar passages. The cello part is written in the bass clef, providing a harmonic and melodic counterpoint to the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

El final del movimiento, que está enmarcado por esta última aparición del material temático principal, que para esta última incursión es retomado por el violonchelo, regresa a su propuesta originalmente relajada, y cuya segunda parte funcionará como coda en el piano mientras el violonchelo en pizzicato marca la armonía progresivamente decayendo en dinámica para por fin terminar en un súbito *fortissimo*.

Algunos recursos colorísticos.

Cada obra que hemos revisado en pasados capítulos provoca ciertas ideas particulares en mí, y a través de esas ideas se han analizado sus características. Pensando en Bach es inevitable la relación retórica y narrativa lingüística. Boccherini trae con él la idea del

formalismo y una profunda elegancia aristocrática. Pero es Shostakóvich, el que me deja fuertes imágenes visuales y una relación emocional muy particular.

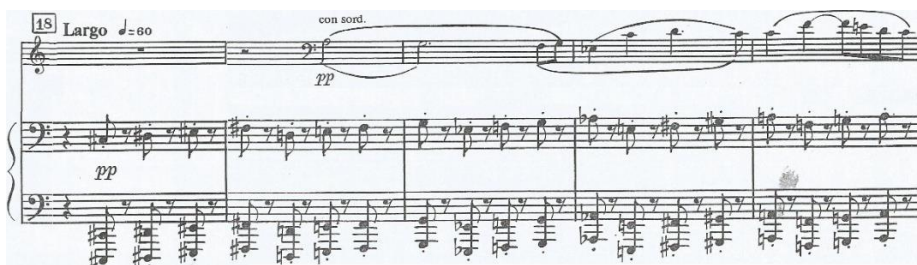
Como profesores y alumnos nos valemos usualmente de imágenes concretas para acercarnos al entendimiento de un fenómeno abstracto como el sonoro; de mi estudio de esta obra recuerdo que, por tomar un ejemplo, en una clase magistral un profesor me decía sobre el principio de esta sonata: "...imagina que en algún otro lugar alguien ya la está tocando y sólo tienes que continuar el discurso..." Esta idea me ayudó a entender que, aunque comienza el piano en un indudable Re menor de tónica, el gesto musical no es precisamente el más estable.

La instrumentación, como vimos en el pasado capítulo, juega un papel decisivo para dejar claro un contexto o propuesta sonora específica, y mientras más instrumentos se tengan es más fácil acceder a diversos timbres y texturas, como observamos con la orquestación de Grutzmacher. A pesar de esto, Shostakóvich logra una riquísima paleta de texturas sonoras en esta sonata, utilizando tan sólo dos instrumentos.

Por lo que, uniendo la dimensión afectiva e interpretativa con la instrumental, llego al término colorístico. Puede que otorgar atributos visuales, como lo es el color y aplicarlos al fenómeno sonoro, quizá no sea del todo acertado en términos técnicos; sin embargo, en este caso me permito hacerlo porque, es ahí, en lo visual, donde convergen las ideas que me permiten apreciar esta sonata. Shostakóvich logra variados efectos sonoros utilizando recursos y técnicas que anteriormente no habíamos tenido oportunidad de analizar.

Regresando a la reexposición del tema al final del primer movimiento, Shostakóvich no sólo pide un tempo *Largo* para cambiar el carácter, además indica el uso de sordina. Este recurso instrumental tiene dos propósitos dependiendo su contexto, uno es reducir drásticamente el volumen del sonido, con fines de estudio y otro, el que vemos en esta obra, está dirigido a darle una característica ligeramente atenuada al sonido con propósitos colorísticos. Como sabemos, la sordina contiene la vibración del puente del violonchelo quitándole armónicos superiores al sonido, provocando así, un sonido más "oscuro". El cambio del timbre del instrumento, sumado al cambio drástico de *tempo*, y el

acompañamiento del piano que, con notas breves y octavadas hasta el límite de su registro grave, nos dan una idea de desolación. Parafraseando a otro profesor: “es como si vieras el hielo en Siberia” apelando al temor de Shostakóvich de ser desaparecido.⁷² Ahora vemos un extracto de este momento:



Ya en el apartado anterior sugerí una idea visual del segundo movimiento al utilizar palabra como “maquinicidad”, “oleaje”, “engranaje”, etc. definiendo de alguna manera esta característica musical del *moto perpetuo*. Al mismo tiempo que el movimiento musical sugiere una idea mecánica, en el segundo tema, el compositor pide una secuencia poco común de armónicos en el violonchelo. Este motivo que, de naturaleza plenamente rítmica, viaja por las cuatro cuerdas con un *glissando*, va tocando cada uno de los nodos de la cuerda donde se ubican sus armónicos naturales creando una textura sonora muy particular que apoya la imagen de oleaje que anteriormente describí. Más adelante el piano imitará este efecto en su registro agudo. Aquí el pasaje del violonchelo:



El tercer movimiento es muy interesante ya que encuentro dos momentos contrastantes, un monólogo interno y su elaboración externa como discurso. El monólogo lo ubicamos perfectamente porque aparece una vez más la sordina, esta vez para definir un plano sonoro íntimo y personal. La elaboración, en cambio, lleva una voz franca (sin sordina) en

⁷² Esta deducción que no tiene nada de respaldo, funciona simplemente como medio para una mejor interpretación del texto musical.

su desarrollo, que enfatiza la expresividad del tema y utiliza un vaivén melódico en diferentes octavas y un rango dinámico mayor. Esta elaboración está estructuralmente enmarcada por los momentos introspectivos al inicio y final del movimiento, además de una intervención a la mitad del movimiento que nos recuerda la constante reflexión interna.⁷³

El rondó llama poderosamente la atención porque el tema principal se manifiesta siempre con diferentes acompañamientos para lograr variedad y mantener siempre la energía del movimiento. En su primera aparición, presentado por el piano solo, y se repite extendido en el violonchelo. Tema A en el piano:



En su segunda aparición, de nuevo en el piano, se transforma debido a que el violonchelo que ahora lo acompaña con impacientes arpeggios, conserva lo enérgico de la sección anterior.



En su tercera oportunidad, lo presenta el violonchelo, el tema regresa estático y simple con un discreto piano al fondo.

⁷³ Los motivos melódicos de este movimiento fueron previamente ilustrados en el anterior apartado.



En su cuarta y última aparición, de nuevo el piano porta la figura melódica y es acompañado de un aún más violento violonchelo que se mantiene amenazante por debajo en el registro grave.



En cada una de estas apariciones, vemos que el acompañamiento viste de diferentes texturas y colores la recurrencia del tema, lo que provoca variadas sensaciones que van desde lo gracioso, inquietándose cada vez hasta llegar a lo desesperante y terminar el movimiento y la sonata de manera irónica con un súbito *forte*.

Reflexión personal: Profundidad y fuerza interpretativa.

Como vimos, esta sonata es sumamente interesante y, aunque es una de las obras más conservadoras del compositor ruso, nos ofrece una rica variedad de recursos musicales y propuestas afectivas a las que no podemos permanecer indiferentes.

La fuerza expresiva de esta obra es extraordinaria y, en contraste con las anteriores, suplica el contacto con emociones más complejas, analizándola encontramos motivos sencillos, no obstante, en contextos armónicos sumamente complejos. La tonalidad extendida nos sugiere muchas más posibilidades que acordes “felices” o “tristes”, nada en las emociones humanas es blanco o negro y las melodías de Shostakóvich son así de complejas que para

ser desarrolladas recurren a múltiples cambios en articulación y dinámica, y demuestran no sólo el carácter del compositor, sino también la exigencia para con el instrumentista.

Esta no es una obra delicada, es una obra que requiere de carácter fuerte y un impulso musical inquieto. Debajo de la sutileza con que inicia el primer movimiento, hay un profundo mar en constante agitación, que exige un uso agresivo del arco para que sea el vehículo que nos guíe por la oscuridad, sin que esto signifique descuido. Es esto, el cómo usamos el arco, lo que hará la diferencia entre una interpretación cautelosa o una convincente, ¿es acaso necesaria una tormenta emocional para esta obra? En mi punto de vista, sí.

Capítulo 5

El violonchelo eléctrico – *Replicant Voice para e-cello, electrónica y soprano* de Fernando Montes y Jonathan Díaz.

Para finalizar con la revisión y análisis del repertorio, abordaremos esta última pieza que fue explícitamente compuesta para este trabajo y tiende puentes colaborativos entre instrumentista, compositor y artista visual.

En el tercer capítulo hablamos del *collage* para referirnos al arreglo y edición que Grutzmacher hizo del concierto de Boccherini, para presentar un concierto con identidad propia; ahora utilizaré el mismo término *collage* para designar no sólo la convergencia de personas en proceso creativo, sino también, aludiendo la composición plástica de donde se toma el nombre, los recortes de diversas propuestas estéticas para dar forma a una nueva.

La característica colaborativa es lo que contrasta fuertemente esta obra con las anteriores de este texto. Mientras que, para Bach, Boccherini-Grutzmacher y Shostakóvich el proceso de montaje de la obra y su interpretación se hace a partir de la investigación de textos académicos y asesorías con profesores e instrumentistas especializados en estos estilos; el trabajo que se hace al montar obras donde no sólo el compositor está vivo, sino que se participa activamente en la creación, implica además una investigación de los elementos estéticos que estarán presentes en la obra y el dominio de las técnicas instrumentales necesarias para su ejecución, entendiendo de esta manera la complejidad del proceso creativo.

En su momento también hablaré del más reciente proyecto instrumental en el que estoy involucrado personalmente, la creación y desarrollo conjunto de un violonchelo eléctrico con características particulares que servirá como medio para la interpretación de esta partitura. Así pues, este capítulo es la descripción y narración de una composición y la serie de colaboraciones y esfuerzos conjuntos que terminaron por darle vida a esta, y a un instrumento musical que antes de comenzar este trabajo no existía.

Génesis e influencias extra musicales.

La composición se empezó a gestar en el 2016, por mi necesidad de explorar sonoridades distintas a las usuales del violonchelo y que, aún ocupando técnicas extendidas propias del instrumento, el resultante rebasara estas fronteras sonoras. Como intérprete, la comodidad idiomática que implica el estudio particular de un instrumento, como ya en previos capítulos he mencionado, es de suma importancia para la expresión eficaz de emociones. Por esta razón la respuesta obvia era el procesamiento de la señal de audio a través de la electrónica, pero al hacerlo mediante un instrumento acústico amplificado, se mantendría el timbre de este desde la emisión misma del sonido, por lo que, para minimizar esta familiaridad auditiva, se decidió la composición enteramente pensada para violonchelo eléctrico.

Luego de tener claro esto, contacté a Fernando Montes, compositor también egresado de la Facultad de Música, para trabajar la pieza bajo un concepto en común. Dado que compartimos afinidades musicales y referencias culturales, nos fue claro darle identidad a la pieza mediante una idea extra musical proveniente de la ciencia ficción; así confrontando la inteligencia artificial (electrónica, digital) con lo humano (instrumento acústico, organicidad) tomando a un androide como personaje principal. Desde luego, esta idea no es nueva, y pese a esto, es completamente pertinente.

Replicant Voice es una obra con innegable influencia de la cultura pop, donde el reto es que convivan, sin destruirse, diversos universos estéticos. La primera inspiración es la obra de Philip K. Dick, que de su novela: *Do androids dream of electric sheep?*⁷⁴ y su adaptación cinematográfica *Blade Runner*,⁷⁵ surge el concepto narrativo que permeará la totalidad de la pieza. La novela de Dick plantea la posibilidad de que un androide sea capaz de experimentar emociones humanas tomando la empatía como vara de medición, y a la vez

⁷⁴ Dick, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* Doubleday, US, 1968

⁷⁵ Deeley, M., Kelly, B. (productores) Ridley Scott (director) 1982. *Blade Runner* (cinta cinematográfica). EU. The Ladd Company

cuestiona esta capacidad en un hombre cuya desensibilización pone en duda su naturaleza humana. En el caso de esta obra musical, se plantea la eficacia de la expresividad musical y emocional proveniente de fuentes sonoras electrónicas, haciendo un paralelismo entre el personaje simbólico del androide y el violonchelo eléctrico. Partiendo de esta premisa, encontramos diversos lenguajes e influencias musicales contemporáneas, tanto académicas como populares, que servirán de vehículo para narrar la evolución de nuestro personaje que, como símbolo de inteligencia artificial, toma la piel de androides que de hecho aparecen en la obra de Dick: Roy Batty y Rachael. Estas réplicas humanoides que, por su apariencia, difícilmente se pueden diferenciar de un humano, poseen inteligencia, una historia de vida precargada en su memoria y pueden simular reacciones emocionales, mas no sentir las realmente. Estos personajes son distintos entre ellos, como lo sería una persona de otra; lo que tienen en común es la necesidad de resignificarse ante ellos mismos y ante una especie humana que los discrimina.

Esta pieza está compuesta para violonchelo eléctrico, electrónica (soporte fijo y proceso en tiempo real) y soprano. Como ya referí, mientras que el violonchelo representa al androide, la electrónica es el proceso interno que motiva su operación y la soprano, es la voz inteligible que en ocasiones es narrativa y en otras, manifestación verbal de una inquietud interna. Su estructura, en cinco movimientos, describen diferentes momentos. Los movimientos impares son los principales, y estos tratan la interacción e impacto de nuestro androide en el mundo humano; mientras que los movimientos pares, son interludios que marcan momentos introspectivos del personaje a partir de los cuales, se definirá su postura en el consecuente movimiento.

Lenguajes y narrativa musical.

En este apartado veremos, como en anteriores capítulos, las raíces de la forma musical utilizada en la pieza. Sin embargo, esta es una partitura de carácter y construcción poliestilística, en otras palabras, en ella se integran diversas propuestas estéticas y

expresiones musicales de los siglos XX y XXI, por lo que hablaremos en realidad de los lenguajes musicales de los que se compone este montaje.

Empecemos por conocer la estructura de esta pieza, se compone de cinco movimientos. Todos y cada uno de ellos desarrollan un concepto musical diferente, unidos bajo una narrativa extra musical (de la cual ya hemos hablado) pero que están a su vez unidos por dos elementos plenamente musicales comunes entre ellos, el pedal y el *ostinato*. En música entendemos pedal como una nota larga, generalmente pero no exclusivamente usada en el bajo, que se mantiene durante cuatro compases o más, mientras que, en otras voces, se continúa con movimiento melódico.⁷⁶ El *ostinato* cumple una función similar, siendo un patrón musical definido, ya sea rítmico o rítmico melódico, que es repetido indefinidamente mientras otros elementos van cambiando.

El método de análisis de la pieza será a través de la narrativa, es decir, cada movimiento funciona como un episodio donde conoceremos diferentes aspectos del comportamiento de nuestros androides, y desde ahí describir los recursos y lenguajes musicales que se emplearán en cada uno de ellos.

En cuanto a su lenguaje, así se conforman los cinco movimientos de esta obra:

- I. *Modalidad de Messiaen*
- II. *Pentafonía*
- III. *Tonalidad*
- IV. *Música indeterminada e improvisación libre*
- V. *Aleatoriedad controlada*

En el primer movimiento se nos presenta el androide tal cual, como una inteligencia artificial cuyo proceder está previamente programado, donde no hay cabida a cuestionamientos, con un comportamiento mecánico, rígido e insensible; este es acompañado de una soprano que realiza la función narrativa verbalizada de esta presentación. Confirmamos esta idea

⁷⁶ Walker, Paul M. "Pedal point." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 16 Sep. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21181>>.

durante todo el movimiento hasta que, al final del mismo, esta programación es cuestionada y transgredida.

Los recursos utilizados para crear esta atmósfera artificial son, el *looping*, con ritmos binarios y monótonos que constituyen la base armónica, y motivos melódicos carentes de emotividad y resolución. La relación interválica que dará pauta a la célula creadora es el segundo modo de transposición limitada de Olivier Messiaen, cuya construcción se basa en una escala simétrica de ocho sonidos a distancia de semitono y tono (Do, Do#, Re#, Mi, Fa#, Sol, La, La#, Do). Este movimiento podría pensarse atonal, sólo por el hecho de que no obedece a las jerarquías armónicas de la tonalidad.⁷⁷ No obstante, conserva una nota central con la que comienza y acaba el movimiento, por ende, se entiende como una construcción modal. En seguida, el primer tema en el violonchelo.



Conjuntamente a esta estructura interválica, otra característica es el llamado "*looping*", es decir, una construcción que se basa en muestras (*samples*) de corta duración que, al grabarse y reproducirse secuencialmente en bucle, generan capas de sonido, cuya continuidad juega el rol de acompañamiento sobre el cual se trabaja una melodía. Esta técnica es extensamente utilizada en la música electrónica, y más aún, en últimos años se ha vuelto muy popular que cantantes e instrumentistas ofrezcan presentaciones en vivo enteramente basadas en una persona utilizando *looping*. En el movimiento se presentan cuatro *samples* motivicos que generan las capas sobre las que se moverá la melodía y estos, a su vez, son entendidos como *ostinatos*. A continuación, los cuatro motivos en bucle:

⁷⁷ Lansky, Paul. et al. "Atonality." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 25 Oct. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47354>>.



Al finalizar esto, llegamos al primer interludio o segundo movimiento, con un violonchelo solo que al igual que en el primer movimiento, se procura su propio acompañamiento; sin embargo, este acompañamiento con subdivisión ternaria se contrapone a una protomelodía binaria de carácter reflexivo, emulando a un androide planteándose la posibilidad de una sensibilidad humana. Ejemplo de acompañamiento ternario y melodía binaria:



La melodía es desarrollada por la mano izquierda utilizando la técnica llamada *tapping*.⁷⁸ El acompañamiento se logra con el uso del arco en cuerda abierta con un efecto de *flanger*⁷⁹ previamente programado para generar el primer y segundo armónicos (octava y quinta) en ritmo de tresillo de la nota fundamental ejecutada (La). En todo este movimiento tenemos la presencia del pedal, que ya habíamos mencionado y se cambia de nota según convenga armónicamente, pero siempre presente. Uno de los pedales, lo vemos en la imagen anterior de la figura atresillada y el segundo pedal, de la siguiente sección, es este:

⁷⁸ Se golpea la cuerda con los dedos de la mano izquierda lo suficientemente fuerte para generar un sonido percusivo con afinación específica, no es necesario el uso de arco o pizzicato con la mano derecha.

⁷⁹ En el siguiente apartado abundaré en algunos aspectos de audio procesado como efectos de modulación y filtros.

32 **Più mosso**
col legno

El lenguaje utilizado para este movimiento es la pentafonía, acercándonos a marcos armónicos más familiares que en el anterior movimiento.

En el tercer movimiento conocemos a Rachael que, aunque es descubierta como androide, está plenamente convencida de su capacidad de amar y se empeña en ser aceptada por un humano y convencerle de esta capacidad. Este episodio, con mayor desarrollo melódico, representa la complejidad de sensaciones humanas como el amor y el deseo enmarcadas en el sistema tonal, apareciendo por primera vez en la obra. Este lenguaje es el indicado para este movimiento por la cercanía que tenemos a él en occidente, debido a que sus jerarquías armónicas que por tensión y relajación han configurado una relación con nuestras emociones. La diversidad de texturas sonoras que son propuestas para acompañar los temas melódicos de este movimiento, fueron sintetizadas y programadas en soporte fijo por ordenador, siendo esta la primera vez, junto con la tonalidad, que estos recursos aparecen en la partitura. Esta secuencia en soporte fijo está escrita en pentagrama para comodidad y mayor entendimiento de su función, como podemos ver, es un pedal superior y un ostinato inferior:

Este movimiento está pensado como una Oda. Esta es una forma musical que tiene como base la poesía; toma un poema y aprovecha su métrica y entonación para construir una canción. Nacida en la Antigua Grecia, una oda puede hablar de diversos temas, sea para conmemorar a personajes heroicos o narrar sucesos épicos, eventos socialmente relevantes, o también puede abordar la profundidad de las emociones humanas en historias

de amor o ensayos emocionales sobre alguna circunstancia particular.⁸⁰ El término oda ha sido adaptado y recontextualizado a través de los siglos; sin embargo, lo permanente de esta forma es que canta aquello que merece ser dicho, es decir, revela la importancia implícita de su tema. En esta ocasión, la soprano lleva un rol de mayor importancia, siendo la encargada de desarrollar la melodía principal, aquí los primeros compases:



Habiendo dos formas de Oda en la antigüedad clásica, la estrófica y la ternaria, esta Oda en particular está construida como forma ternaria, donde las primeras dos partes tienen la misma métrica y la tercera un metro drásticamente diferente.⁸¹

Luego de la familiaridad emocional que encontramos en Rachael, enfrentamos a nuestro androide a la prueba de empatía de Voight-Kampff⁸² en el cuarto movimiento. En medio de cuestionamientos fuera de su control, veremos si esta réplica es capaz de hacerse pasar por humano y engañar nuestros sentidos. Para este movimiento de la obra, nos acercamos al fenómeno sonoro no dependiente de alturas definidas o afinación. Centramos la mirada en la textura sonora interpretada desde una partitura gráfica. Esta partitura, que es otro eslabón colaborativo en este trabajo, fue compuesta visualmente por la diseñadora Mayela de la Huerta. A continuación, narraré cómo se dio esta colaboración:

En función de la narrativa que alude a un interrogatorio, nos pareció importante no tener pleno control del discurso presentado en este movimiento, de manera que enfrentarnos a interpretación gráfica completamente ajena a cualquier tipo de notación musical, resulta

⁸⁰ Michael Tilmouth, et al. "Ode (ii)." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed November 4, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50067>.

⁸¹ Ibid.

⁸² Esta prueba de empatía se aplica a los individuos de los que se sospecha sean androides y que pretendan hacerse pasar por humanos. Mide las reacciones físicas como el ritmo cardíaco, la respiración, entre otras del individuo mientras se le somete a preguntas que, en caso de ser humano, desencadenan respuestas emotivas; en caso de no presentarse estas respuestas, se entiende que por la carencia de empatía del individuo, se trata de un androide.

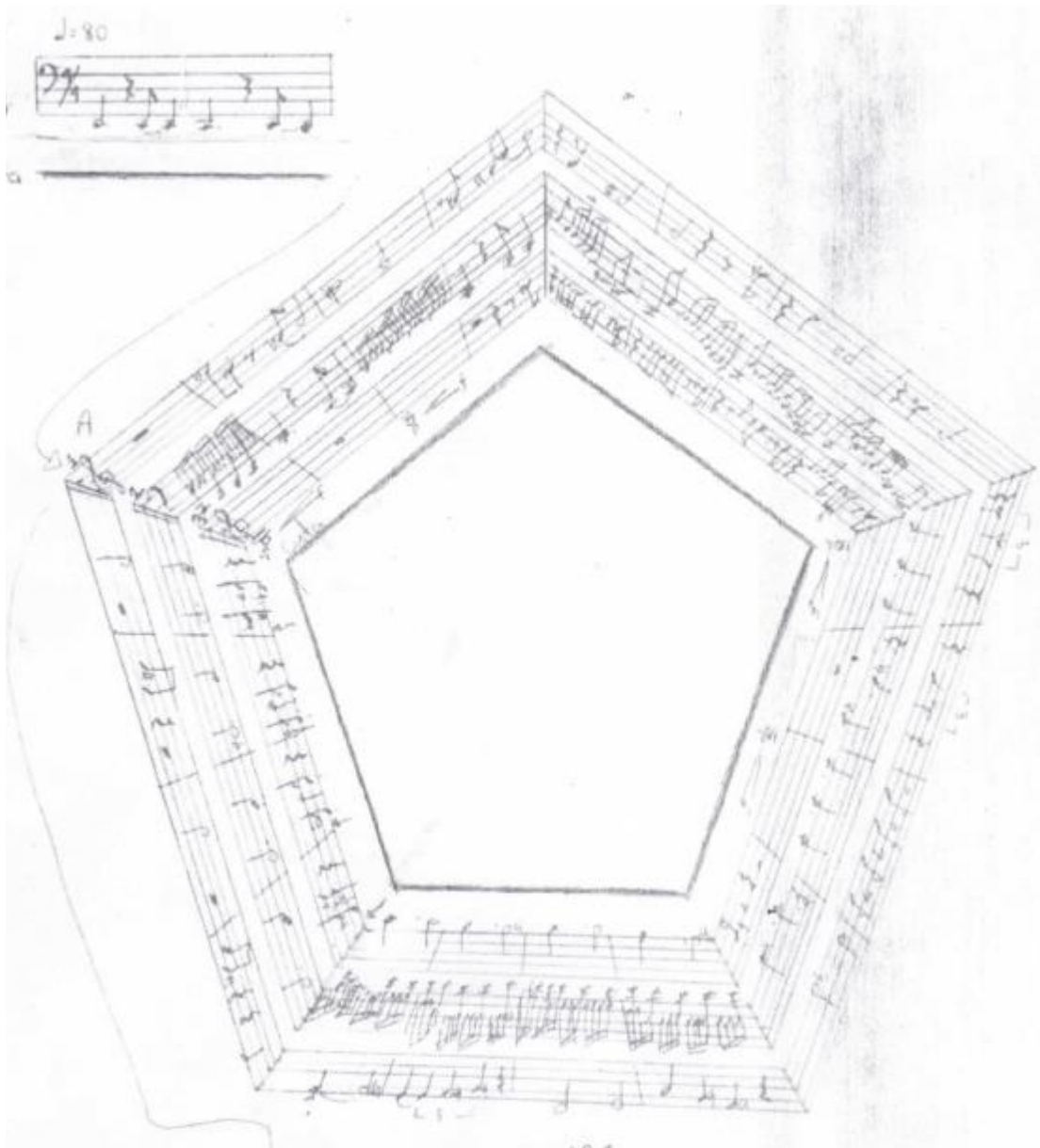
un desafío sumamente atractivo que además pertenece al mundo visual a partir del cual tomamos la inspiración inicial de la pieza. Cuando se invitó a esta colaboradora, se le planteó la evolución narrativa de la obra, y se le enviaron eventos musicales y sonoros de anteriores movimientos. Desde este momento, ella fue la única responsable de la composición gráfica creada a partir de la interpretación del material sonoro para ser transformado en manifestación visual, y a nuestra vez, como músicos, somos los responsables de convertir esa información visual, en fenómeno sonoro para así dar forma a este movimiento. Esta específica colaboración propone un discurso basado en la libre interpretación y asociación tanto de signos visuales como de señales sonoras y permite a los compositores y más adelante a los ejecutantes responder a este simbólico interrogatorio como más le parezca conveniente, siempre en contexto de la narrativa general de la obra. Esta característica nos recuerda a herramientas compositivas ya conocidas, como la improvisación, música indeterminada o aleatoria, de las cuales nos hicieron conscientes compositores como Karlheinz Stockhausen y John Cage.⁸³ Imagen de la composición gráfica que guía los eventos sonoros a manera de partitura gráfica:



⁸³ Griffiths, Paul and Arnold Whittall . "**indeterminate music.**" *The Oxford Companion to Music.* *Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed November17,2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3412>.

Roy Batty se presenta en el último movimiento con un memorable monólogo extraído del largometraje dirigido por Ridley Scott. Este, que es el más complejo de los androides ilustrados en el filme, nos demuestra esto en un movimiento que describe su carácter mutable que transita por diversas escenas que representan simultáneamente el libre albedrío de los intérpretes y del androide mismo mediante una fórmula musical que deja a elección individual los materiales a interpretar. Esta característica, muy similar al movimiento anterior, encuentra su particularidad en el hecho de que, en esta ocasión, los materiales musicales sí están claramente definidos y dispuestos ordenadamente. Dentro de la narrativa general, este último movimiento es la culminación de lo antes repasado. Cada movimiento nos mostró una variable en el comportamiento del androide, por lo que ahora, Roy Batty, es poseedor de todas y cada una de estas características.

A manera de rapsodia, se plantea un movimiento aleatorio, pero no azaroso. Los materiales propuestos están agrupados en cuatro escenas integradas por tres células motívicas, una rítmica, una melódica y una armónica. Similar al movimiento anterior, este último utiliza notación gráfica. En este caso, el grafismo sugiere la complejidad del pensamiento del androide análogo en figuras geométricas, mismas que recopilan la información musical, además de no ofrecer jerarquía de importancia o instrumentación, estas podrán ser montadas en el orden que los mismos ejecutantes decidan, donde a su vez, tendrán la libertad de decidir la interpretación u omisión de cualquiera de estas células. Esta interacción estará enmarcada por una serie de indicaciones que faciliten el ensamble de los tres instrumentos: violonchelo, voz y electrónica en vivo. A continuación, una imagen del proceso de diseño de una escena:



Este movimiento está inspirado por el trabajo de Pierre Boulez en su Tercera Sonata para Piano (1957 – 58), donde deja la toma activa de decisiones al intérprete, en su caso, con respecto del timbre y la forma musical con materiales previamente compuestos. Este modelo antes mencionado me recuerda a la característica forma de la Rapsodia, recordemos que esta es una pieza musical que de forma libre recopila melodías folclóricas o populares dentro de un solo movimiento.⁸⁴ Lo interesante, y donde convergen la

⁸⁴ John Rink. "Rhapsody." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 5 Nov. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23313>>.

propuesta de Boulez y la tradicional Rapsodia, es que no existe una fórmula preconcebida para estructurarse, lo cual deja puertas abiertas a la experimentación. Para el caso del episodio final de esta pieza, se retoman algunos recursos y temas previamente expuestos en anteriores movimientos; sin embargo, esta vez presentándolos en ritmos y estilos populares y contemporáneos. Como al principio del capítulo se mencionó, esta composición en general encuentra en la cultura pop su nicho creativo, y cada una de las cuatro escenas dibujadas en este movimiento, tienen influencia de música industrial, música electrónica dance (EDM), trip-hop y rock. Si pensamos en estos estilos musicales, la síntesis electrónica y el procesamiento de la señal de audio está siempre presente, además de que todos ellos tienen una muy clara fuerza rítmica. En este último movimiento, otro recurso musical que es novedad es la percusión, secuencias pregrabadas o motivos elegidos por los intérpretes, dan identidad a los estilos de la rapsodia.

Desarrollo e implementación de nuevas técnicas para el violonchelo.

Si tomamos en cuenta que, para cada obra que hemos analizado en este trabajo se han puesto en práctica técnicas instrumentales que fueron nuevas en su época, es claro que las vemos ahora en retrospectiva. En el siglo XXI, conocemos esos recursos y aunque sea el caso de no haberlos puesto en práctica, han estado disponibles para nosotros; además la investigación en música antigua hace que redescubramos lo que ya se hacía hace cuatrocientos años y que nos resulte novedoso. Sin embargo, en esta partitura sí podemos decir que hay algunas herramientas que son abiertamente nuevas, desde las que tienen algunas décadas, pero son poco usadas, como algunas tan nuevas que su aplicación al violonchelo no tiene más de cinco años de desarrollo.

En efecto, muchas de las técnicas utilizadas en esta pieza no son propias del instrumento; no obstante, son tomadas y adaptadas de otros instrumentos de cuerda, así que tampoco son del todo ajenas. El hecho de ser un instrumento eléctrico para el que se compone,

muchas técnicas provienen de la guitarra y el bajo eléctrico, mientras que otras ya son viejas conocidas del violonchelo.

En el segundo movimiento, por ejemplo, se puede encontrar una técnica ya usada desde el siglo XIX principalmente en el violín, pero que desde hace mucho tiempo se aplica también al violonchelo: el pizzicato de mano izquierda en contraste rítmico con el arco, para crear efectos contrapuntísticos. En la siguiente imagen vemos esto, en el pentagrama superior está indicado el arco, y en el inferior la digitación con mano izquierda:

32 **Più mosso**
col legno

37

De esta técnica se desprende una segunda, el *tapping*. Esta técnica es muy similar a la anterior, se percuten las cuerdas con mano derecha e izquierda sobre el diapasón del instrumento. Es particularmente utilizada en música popular por instrumentos eléctricos de cuerda, al incrementar la ganancia en el transductor eléctrico que amplifica la vibración de la cuerda, resulta muy sencillo hacer sonar la cuerda con esta técnica; en un instrumento acústico, se necesitaría extraordinaria fuerza para llegar a un nivel audible en concierto. En este caso, se distinguen las voces de la misma manera, arco arriba y tapping abajo:

23

gliss.

3

3

Por otro lado, la técnica extendida en el violonchelo tiene ya una identidad propia, este concepto profundamente relacionado a la música académica contemporánea, tiene su aplicación en el cuarto movimiento. Son utilizados algunos recursos sonoros con sus respectivas técnicas, como lo son en el arco: la presión extrema (*scratch*), arco circular, *col legno tratto* y *batuto*; y con mano izquierda: efecto granular, *glissandi* en armónicos, arco y *pizzicato* sobre y detrás del puente, etc.

No obstante estas aplicaciones instrumentales, en el quinto movimiento es donde se presentan los quizás más novedosos recursos. Este quinto movimiento comienza como un eco del desarrollo efectista del cuarto movimiento, sin embargo, no pasa mucho tiempo antes de adoptar su propia identidad tímbrica, tiene recursos rítmicos como el *slap*, *jeté* (*ricochet*) y el *chop* para dar movimiento a estas escenas y descubrir diferentes sonoridades en el instrumento.

Hasta ahora he presentado técnicas instrumentales aplicadas propiamente al violonchelo, entendiendo sus herramientas como el arco, digitación y efectos sonoros sobre el mismo instrumento, pese a estas técnicas, actualmente la interacción con herramientas electrónicas y virtuales nos impone un nuevo reto de ejecución. Si un instrumentista se involucra en el modelado de efectos y sonidos procesados electrónicamente a partir de su instrumento, es evidente que necesitará conocer cómo altera la señal acústica cada uno de los filtros que desee utilizar. Esto sobre pasa al violonchelo como instrumento y lo convierte en una herramienta más poderosa de creación y expresión musical. En cada uno de los movimientos, están especificados los efectos que se deben utilizar; y en algunos casos, los parámetros son altamente detallados. A pesar de esta exigencia, en otros casos la partitura deja abiertos los parámetros, para no constreñir las herramientas electrónicas utilizadas y la interpretación personal.

Algunas de las herramientas electrónicas utilizadas son filtros de ecualización, moduladores de la señal y *delay*.⁸⁵

⁸⁵ Fuente sobre efectos electrónicos: White, G. D. & Louie, G. J.(2011). **The Audio Dictionary: Third Edition**, Revised and Expanded. Seattle: University of Washington Press.

Dentro de la categoría de efectos abiertos a elección del intérprete, están los ecualizadores, de 3 y 8 bandas, donde se pueden realzar o disminuir los decibeles de frecuencias graves, medias y agudas. El modelado de estos parámetros es semejante a la diferencia entre cada instrumento acústico existente, algunos con color más brillante en agudos o mayor profundidad de bajos.

Otro efecto de este tipo es el *overdrive*, presentado en el primer movimiento para las capas grabadas en bucle, la característica de este efecto es que satura la señal para distorsionarla (semejante a utilizar exceso de presión con el arco sobre la cuerda). En este caso sólo se indica un ligero *overdrive*, recayendo en el intérprete decidir el tipo de distorsión, si saturar armónicos pares o impares.

En el caso de los efectos detallados de modulación tenemos por ejemplo el *flanger*, que se pide en el segundo movimiento para crear el efecto atresillado que anteriormente revisamos. Este efecto duplica la onda de la señal original y le aplica un retraso (*delay*) mínimo, aunque los armónicos de ambas ondas son los mismos, estos se escuchan desfasados debido al retraso en la repetición. Esto acústicamente sería similar a tener a dos violonchelos desfasados haciendo *glissando* en una misma cuerda. Para lograr el efecto rítmico se deben manipular los parámetros de retraso, frecuencia y profundidad de la muestra duplicada con respecto de la señal original.

Al comienzo del tercer movimiento tenemos un efecto llamado *pitch shifter*, que no es otra cosa que un armonizador con variación hasta en microtonos, se ajusta para que sume a la onda original cualquier intervalo que se desee. En este caso, se pide un intervalo de quinta para hacer emular el sonido acústico de un arpa donde sus armónicos se suman. Más adelante, en este mismo movimiento se pide ahora un octavador, se le suma a la nota original, la misma pero una octava debajo.

En el quinto movimiento el primer efecto que escuchamos es un *shifter delay*, es decir, una combinación del retraso en la señal y una transposición de la nota para generar disonancias.

Por último, el *looping*, es en sí mismo una técnica instrumental, que se vale de una herramienta electrónica para funcionar. Es tan importante para un violonchelista el

adecuado uso del arco para dar sentido musical a su interpretación, como lo es el dominio de los pedales de “loopeo” para armar frases sincronizadas. De hecho, esta técnica ha adquirido tanta fuerza y sofisticación, que una reconocida marca fabricante de estos pedales lleva desde el 2011 celebrando un campeonato donde los mejores *loopers* son reconocidos.⁸⁶

Ahora, el instrumento que se utilizará para la interpretación de esta pieza es el violonchelo eléctrico construido por Salvador Soto en 2017. El instrumento mismo también ha requerido de investigación y exploración particular, pues aunque ya está terminado, desde su diseño fue necesaria la implementación de métodos de construcción que en violonchelos acústicos no son comunes, por lo que también sufrió una serie de adaptaciones y modificaciones tanto al cuerpo y ajuste del instrumento, para mejorar los aspectos técnicos de su ejecución; como a sus accesorios de sujeción necesarios para ser tocado en una posición similar al de un instrumento con caja de resonancia.

Reflexión personal: El desafío de la colaboración artística.

Como se ha insistido desde el primer movimiento, la narrativa de la pieza transita de un paradigma que se da por sentado, a su posterior cuestionamiento y transgresión, y con cada movimiento nos alejamos cada vez más de este, dejando abiertas las posibilidades al azar e indeterminación. Esto es análogo al proceso de creación de esta pieza.

Al comenzar el capítulo se mencionó que esta composición existe gracias a la colaboración artística de Fernando Montes, y hace poco, también gracias a la de Mayela de la Huerta. Sin embargo, no siempre dimensionamos la complejidad de un trabajo conjunto; al convocar energías creativas en torno a una idea para ser desarrollada, como es usual en un proceso creativo, la idea deja de pertenecerte y adquiere vida propia; este ente vivo se nutre de las

⁸⁶ https://www.boss.info/us/community/boss_users_group/1217/. Último acceso 15/11/2017.

perspectivas de sus creadores que, por naturaleza, cada uno de ellos verá perfiles de este ente que otro no.

Particularmente, encontré en estos colegas una increíble disposición de hacer un trabajo interesante y verter sus ideas en función de ello. Fernando y yo hemos compartido experiencias y afinidades musicales desde hace diez años, conozco su estilo como compositor y él a su vez, conoce mis inquietudes como instrumentista. En este sentido, resultó sencillo converger en las ideas musicales; sin embargo, lo difícil fue que ambas perspectivas se fundieran en una sola manifestación.

Con Mayela es una situación completamente diferente, a pesar de conocerla hace varios años y conocer su trabajo, no es tan cercana (comenzando con el hecho de que ella vive en la ciudad de Monterrey y nosotros en la Ciudad de México) y esto, resultó de maravilla para la pieza porque además no había trabajado en un proyecto tan íntimamente relacionado a la música. Dado que detrás de su participación está la idea de confrontación, la disciplina en que ella se desempeña, las artes visuales, ofrece una perspectiva complementaria al fenómeno sonoro que, aunada a la distancia física entre nosotros, brinda un poco de caos, intentando llegar a un punto donde no necesariamente nos vamos a encontrar. En suma, ver por dónde se dirigía este proceso fue largo y no siempre estuvo claro, pero cuando se revelaba una nueva parte de esta pieza, siempre fue satisfactorio.

Mientras esta se construía musicalmente hablando, a la vez se construía su instrumento. Salvador Soto, laudero mexicano, tuvo la valentía de desarrollar algo que nunca había intentado, un violonchelo eléctrico. El talento no sólo se dio musicalmente, saber que hay personas dispuestas a tomar riesgos buscando la innovación es altamente gratificante. Llegué con Salvador sólo con una idea y algunas imágenes extraídas de internet para que construyera este instrumento, y este, con su experiencia y preparación logró cristalizarlas en un instrumento que no sólo es lindo visualmente, sino también completamente funcional. Durante el proceso de construcción y ajuste tuve oportunidad de ver otros proyectos en los que trabaja y me queda claro que la experimentación es su fuerte. La decisión de intentar un instrumento desde cero y no comprar uno comercial obedece a esta

idea colaborativa donde lo importante es buscar los caminos para desarrollar y consolidar ideas más que ser simplemente el medio por el cual se manifiesten.

Por último, un par de maestras que comparten nombre, además compartieron su talento y conocimiento en áreas que necesitaban particular refuerzo. En el campo de la electrónica, del cual como músicos poco nos interesamos, tuve la fortuna de contar con el consejo y asesoría de Teresa Campos, cuya labor en la física acústica libró mi cabeza de algunas telarañas. Adicionalmente, el apoyo de Teresa Navarro, extraordinaria soprano; fue de suma importancia en la parte vocal, su notación, posibilidades y como vimos con el violonchelo, su idiomatismo.

Replicant Voice es una composición que tiene como propósito la ampliación de horizontes; desde el plano sonoro, el uso de recursos electrónicos y técnicas extendidas ofrece texturas no tradicionales. Sin embargo, lo anterior sólo es una manifestación sonora de una idea extramusical de origen literario y carácter visual, por lo que está estrechamente emparentada con lo interdisciplinario. Los últimos dos movimientos tienen una franca relación audiovisual, y al ser estas dos características inseparables, se complejiza el discurso y la información necesaria para su decodificación. Por lo anterior, el camino colaborativo que se emprendió abrió la puerta a más posibilidades dentro y fuera de la misma pieza; como se mencionó, el lenguaje visual tiene gran injerencia, y gracias a esto, dos artistas más se han sentido atraídos a participar en este montaje: Jesús Torres Kato, grabadista y artista plástico, se sintió atraído por la interpretación audio-visual del cuarto movimiento y se aventuró al diseño de una partitura-composición plástica dinámica en tres dimensiones con la que se puede interactuar en tiempo real durante la interpretación escénica de la pieza. Tania Alejandra, compañera violonchelista muy involucrada en la interdisciplina fue la encargada de elaborar la versión digital de los diseños geométricos del quinto movimiento, a partir de los cuales, ella misma decidió hacer una versión grabada en acero. Estas dos manifestaciones plásticas, que surgieron del lenguaje musical, ahora se pueden independizar fácilmente del fenómeno sonoro y legitimarse a sí mismas en su propio lenguaje, ampliando aún más los horizontes artísticos de la pieza.

Evidentemente el estar involucrados en esta búsqueda, todos tuvimos que hacer investigación y experimentación, que nos lleva a un desarrollo personal; salimos de nuestra zona de confort y enfrentamos algo que no sabíamos si iba a funcionar. Estoy convencido de que este tipo de desafíos tanto personales como colaborativos son un motor de innovación artística.

No debemos esperar que nuestros recursos electrónicos compongan por nosotros. Se hará música buena y mala por medios electrónicos en la misma forma en que se hizo música buena y mala para instrumentos. La máquina computadora es un invento maravilloso, casi parece sobrehumana. Pero en realidad es tan limitada como la mente del individuo que le suministra el material.

E. Varese.⁸⁷

⁸⁷ Conferencia sustentada en la universidad de Yale en 1962. Chou Wen-Chung, **Varese: semblanza del hombre y su música**. UNAM. MÉXICO 1968. Traducción de Joaquín Gutierrez Heras

Conclusiones

En la introducción de este trabajo se mencionó que el fin de este era comprender cómo el repertorio del violonchelo ha evolucionado con relación a las características técnicas y organológicas del instrumento del cual disponían; después de repasar estas cuatro piezas, nos damos cuenta de que efectivamente hay una relación intrínseca entre estos tres elementos. La evolución en el repertorio del instrumento obedece a estos tres factores tanto estéticos, técnicos y organológicos. Es un hecho que no podemos, hoy en el siglo XXI, pretender que una obra escrita hace un par de años se pueda tocar y sonar igual en un instrumento de hace cuatrocientos años que en uno con el diseño y características de esta época y, por lo tanto, tampoco se le puede imponer a priori la modernidad a obras escritas en el siglo XVIII.

En la obra de Shostakóvich observamos toda la paleta de posibilidades que existen al conocer perfectamente las capacidades de los instrumentos, sus técnicas de ejecución y ventajas y limitaciones. El nivel de virtuosismo y de recursos que se le pueden aplicar a una obra musical que desde su concepción resulta impecablemente confeccionada, demuestra el genio musical de su compositor. Pese a esto, no podemos tampoco suponer que la música y su manifestación a través del tiempo y el espacio sean estáticos.

Con el concierto de Boccherini entendimos que con el cambio en el estilo se puede dotar a una obra de un sentido estético completamente diferente al original y que esto no la ridiculiza en absoluto (a menos claro, que sea esa la intención o que quien haga su arreglo no domine las herramientas del lenguaje musical), por lo que nos damos cuenta de que una obra con calidad musical trasciende el tiempo y las fronteras, como en este caso el arreglo de Grutzmacher.

Retomo un poco la sonata de Bach para traer a la conciencia que no es indispensable pensar y componer idiomáticamente para un instrumento siempre y cuando la construcción musical sea coherente y flexible a las necesidades del medio en que están concebidas. Más aún, cuando los signos musicales y su fenómeno sonoro traen consigo información

empática, común al sentido humano, es de lo más deseable flexibilizar esas obras y adaptarlas tanto a otros instrumentos como a otros contextos sociales y épocas.

Finalmente, *Replicant Voice* muestra cómo se tienden puentes creativos entre varias personas dando identidad a un momento histórico determinado mediante intercambios culturales y de perspectivas. Este tipo de cohesión es la que vemos reflejada en las obras musicales de tiempos pasados, y las confirman como manifestación artística reconocible y perdurable como es el caso de las obras que acabamos de tratar.

Inicié este trabajo presentando la implementación de un naciente lenguaje musical e instrumental en la época barroca. Concluyo este trabajo con una pieza que muestra la implementación de un (otro) naciente lenguaje musical e instrumental en el siglo XXI. La música no es una lengua muerta, siempre se adapta y evoluciona; la retórica en su momento ofreció un lenguaje para comprender nuestros aspectos comunes, y los desarrollamos musicalmente hasta casi prescindir de ella para encontrar nuevos paradigmas, y así mismo encontramos ahora un lenguaje visual que, como manifestación musical rompe esos paradigmas y le abrimos la puerta a nuevas formas de interrelación artística. Los paralelismos entre ambas épocas y su experimentación no son azarosos, mientras que en el barroco se experimentó con instrumentos acústicos, ahora lo hacemos con eléctricos.

Siempre hemos tenido la oportunidad de innovar, resignificar y transformar. Somos la humanidad que siempre, desde que existe la historia, ha mirado hacia el futuro, buscando, sin olvidar ni perderse en su pasado, convencida de que las herramientas para cambiar su realidad están en el aquí y en el ahora, esperando a ser utilizadas.

Bibliografía

- Alexanian, Diran. *Traité théorique et pratique du violoncelle*. Dover Publicatios, Inc., New York 2003
- Andrade, Iracema de. *El intérprete y la praxis musical en el siglo XXI: Desafíos en la consolidación de una tradición interpretativa en obras electroacústicas mixtas con sistemas computacionales interactivos*. INBA, CDMX, México, 2016.
- Chou Wen-Chung. *Varese: semblanza del hombre y su música*. UNAM. MÉXICO 1968. Traducción de Joaquín Gutierrez Heras
- Deeley, M., Kelly, B. (productores) Ridley Scott (director) 1982. *Blade Runner* (cinta cinematográfica). EU. The Ladd Company
- Dick, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* Doubleday, US, 1968
- Dilworth, John. "The cello: origins and evolution". *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. 2000.
- Dilworth, John. "The bow: its history and development". *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. 2000.
- Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, Inc. New York. 2000.
- Griffiths, Paul and Arnold Whittall. "indeterminate music." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed November 17, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3412>.
- Hill, W. Henry. *Antonio Stradivari*. Dover Publications Inc., New York, 1963
- Hutchings, Arthur, et al. "Concerto." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 23 Aug. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>>
- Kory, Agnes. "Boccherini and the Cello." *Early Music*, vol. 33, no. 4, 2005, pp. 749–751. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3519618.
- Laird, Paul. *The baroque cello revival: an oral history*. Scarecrow press, USA, 2004
- Lansky, Paul. et al. "Atonality." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 25 Oct. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47354>>.
- Lescat, Philippe & Saint-Arroman, Jean. *Méthodes & Traités I Viole de Gambe*. J.M. Fuzeau. France. 1997
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Edicions, Barcelona, 2011

- Mangsen, Sandra. "**Sonata da chiesa.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 13 Jun. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26196>
- Mangsen, Sandra et al. "**Sonata.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 1 Oct. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>>.
- Palisca, Claude V. "**Baroque.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 2 May. 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>
- Prieto, Carlos. **Dmitri Shostakóvich.** Fondo de Cultura Económica México, DF. 2013
- Rink, John. "**Rhapsody.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 5 Nov. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23313>>.
- Scott, Mary-Grace. "**Boccherini's B Flat Cello Concerto: A Reappraisal of the Sources.**" *Early Music, vol. 12, no. 3, 1984*, pp. 355–357. JSTOR, www.jstor.org/stable/3137772.
- Speck, Christian, and Laurenne Chapman. "**Boccherini as Cellist and His Music for Cello.**" *Early Music, vol. 33, no. 2, 2005*, pp. 191–210. JSTOR, www.jstor.org/stable/3519448.
- Stowell, Robin. "**The Sonata**". *The Cambridge Companion to the Cello.* Cambridge University Press. 2000
- Tilmouth, Michael et al. "**Ode (ii).**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed November 4, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50067>.
- Vanscheeuwijck, Marc. "**The Baroque Cello and its Performance**", *Performance Practice Review: Vol. 9: No. 1, Article 7.* 1996. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07
- Vanscheeuwijck, Marc. "**Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J.S. Bach**". *Early Music* Vol. 38 No. 2, Performing Bach May 2010
- Vitti, Frances-Marie. "**The frontiers of technique**". *The Cambridge Companion to the Cello.* Cambridge University Press. 2000.
- Walden, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello.** Cambridge University Press, NY, 2004
- Walker, Paul M. "**Pedal point.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 16 Sep. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21181>>.
- White, G. D. & Louie, G. J.(2011). **The Audio Dictionary: Third Edition, Revised and Expanded.** Seattle: University of Washington Press.

- Whittall, Arnold. "**Neo-classicism.**" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 1 Oct. 2017.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>>.
- <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3744/>
- <http://chrischafe.net/portfolio/celletto-pieces/>
- <http://digital.slub-dresden.de/en/workview/dlf/103452/1/0/>
- https://www.boss.info/us/community/boss_users_group/1217/. Último acceso 15/11/2017.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJean_Louis_Duport_par_Descarsin.jpg
- <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-basic-posture-george-kennaway/>
- <http://www.cello.org/heaven/baroque/baroque.htm>

Anexo: Programa de mano

Este concierto se propone hacer un recorrido por los diferentes momentos históricos que vivió el violonchelo desde su nacimiento hasta nuestros días. Está integrado por obras de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Luigi Boccherini (1743 – 1805), Dmitri Shostakóvich (1906 - 75) y Fernando Montes-Jonathan Díaz (1986). Al entender que las manifestaciones musicales son un reflejo de la sociedad y el espacio temporal en que son gestadas, el repertorio se ha elegido de manera que podamos estar en contacto con las distintas transformaciones que han sufrido la técnica instrumental, el estilo de composición e interpretación y el instrumento mismo según la época en que fueron escritas las piezas presentadas.

Aunque enlisto a los compositores de manera cronológica, desde el siglo XVIII al XXI, el concierto será presentado según tres paradigmas interpretativos vigentes en la música académica: estilo clásico-romántico, interpretación históricamente informada y vanguardista. Estos paradigmas definen la manera en cómo nos relacionamos con el texto musical y la propuesta interpretativa que haremos de él.

Como punto de partida, comenzaremos con las obras pertenecientes al paradigma “clásico-romántico” por la sencilla razón de ser este estilo el más difundido y presente en el imaginario colectivo, sin que esto signifique que sea el más importante. Dentro de este, consideraremos las composiciones de Boccherini y Shostakóvich.

Luigi Boccherini - *Concierto para Violoncello y Orquesta en Si bemol Mayor G. 482-bis.*

Este compositor italiano, como violonchelista, impulsó el desarrollo y estandarización de la técnica y amplió las posibilidades instrumentales en la vida temprana del violonchelo. Se le considera parte del clasicismo, periodo musical que de manera general comprende la segunda mitad del siglo XVIII a la segunda década del siglo XIX y se caracteriza por

homogeneizar la estructura en las formas musicales y el uso de la tonalidad como lenguaje principal.

El Concierto, como hoy se presenta, no fue compuesto por el propio Boccherini; en efecto, los materiales musicales sí son autoría del italiano, pero el orden de estas ideas y su acompañamiento son una propuesta de Friedrich Grutzmacher (1832 - 1903), violonchelista alemán que temporal y estilísticamente se desarrolló en el periodo romántico. Este estilo, propio del siglo XIX, tiene como rasgo distintivo la exaltación de la figura del artista y el virtuosismo instrumental con énfasis en la expresión subjetiva de emociones.

Esta particular doble autoría hace de esta obra una síntesis de dos estilos de composición e interpretación que dan una muestra del paradigma antes mencionado. Al conjugar la formalidad en la escritura con un rastro armónico muy bien definido, se logra una música muy entendible; y si a esto se le suma la expresividad y dominio instrumental, la obra resulta una experiencia estética completa.

Existe una clara diferencia entre los instrumentos a los que tuvieron acceso cada uno de estos violonchelistas, el de Boccherini tenía cuerdas de tripa, diapasón más corto y se sujetaba sin espiga; el de Grutzmacher, por otro lado, tenía un registro ampliado en el diapasón, cuerdas de metal y espiga para apoyarlo en el piso. Estos contrastes, influyentes en la interpretación, modelan un acercamiento específico al tejido musical. Para el concierto de hoy, mi interés está en la confluencia del estilo compositivo del italiano y la propuesta interpretativa del alemán.

Dmitri Shostakóvich – *Sonata para Violoncello y Piano en Re menor op. 40.*

Esta composición fue escrita en 1934 durante el régimen estalinista de la entonces Unión Soviética, esto es importante ya que obras para ensambles pequeños, como esta, eran consideradas individualistas, burguesas y no coincidían con los valores proletarios del régimen. El estilo de la pieza es el denominado neoclasicismo, muy en boga a principios del siglo XX; es decir, se recurre a formas musicales clásicas perfectamente definidas como la

misma forma sonata y a esta se combinan recursos heredados de búsquedas estéticas más cercanas a su época, como armonía extendida que se puede ver en compositores como Wagner, la búsqueda tímbrica en los instrumentos, herencia del impresionismo de Debussy y el uso del ritmo como elemento principal como en la obra de Stravinsky, etc.

Es notable el uso que hace el compositor de estos recursos, pues se pueden escuchar temas que están basados casi enteramente en movimiento rítmico, con armonía decididamente más compleja que la utilizada en la obra de Boccherini, por dar un ejemplo. También se pueden escuchar pasajes donde los instrumentos recurren a efectos tímbricos para ampliar la paleta de texturas sonoras.

Shostakóvich nos propone una obra impetuosa, rica en expresividad, con pasajes introspectivos, violentos, sarcásticos y otros tantos con mucha dulzura. Compuso esta Sonata para un instrumento muy similar al de Grutzmacher, y para una técnica interpretativa *alla rusa*, donde la intensidad del sonido y la energía interpretativa son clave para la construcción musical.

Esta Sonata, junto al Concierto de Boccherini, representan el modelo interpretativo que llamaré “moderno”; donde la potencia de sonido, el uso generoso de vibrato en las notas y frases musicales largas son recursos deseables en el paradigma clásico-romántico. Serán interpretadas con un instrumento con cuerdas de metal y arco moderno modelo Tourte, cuya vara más pesada y ángulos rectos ofrecen mayor proyección de sonido.

Johann Sebastian Bach – *Sonata para viola da gamba y clavecín en Sol Mayor BWV 1027.*

Es turno del siguiente modelo, que se basa en la interpretación históricamente informada, esto significa hacer una investigación de las fuentes y tratados originales de épocas antiguas, mayormente aplicado a la música previa al periodo clásico. Esto es pertinente ya que, al ser más difundido el modelo moderno, se suele tratar a composiciones previas a este, con los mismos criterios de interpretación.

Esta sonata pertenece al periodo barroco, y este se caracteriza por orientar la creación y construcción musical en torno a un discurso retórico, cuyo objetivo es mover afectos humanos mediante figuras simbólicas musicales. Este modelo musical pone en igualdad de condiciones las pasiones y la razón, relaciona movimientos melódicos ascendentes con emociones positivas y emociones negativas con movimientos descendentes, figuras rítmicas cortas con ideas lúdicas y movimientos lentos con momentos reflexivos, además de utilizar gran cantidad de adornos para embellecer el discurso y así, dar forma a un lenguaje musical complejo. Sin duda, la conceptualización de las figuras musicales en esta época temprana es lo que aún en la actualidad utilizamos como una de las herramientas de análisis.

La construcción de esta pieza es polifónica, es decir, tiene dos voces que funcionan juntas armónicamente y a la vez son independientes, de manera que no hay una que sea más importante que la otra; estas dos voces son acompañadas por una tercera, un bajo continuo que da soporte armónico al tejido polifónico.

La instrumentación que propone el compositor era muy usual en la época; sin embargo, era común el intercambio idiomático entre instrumentos, por lo que el uso de otros, no prescritos en la partitura, más que tomarse como falta, eran bienvenidos. Por lo anterior, se interpreta esta pieza con violonchelo, siendo que, además, este tiene características similares a la gamba como son: registro sonoro, timbre y técnica de ejecución.

El estudio de esta pieza se realizó con perspectiva histórica, recurriendo no sólo al entendimiento de la composición retórica, también a la técnica instrumental, que en definitiva es diferente a la moderna, donde se toman en cuenta factores como la posición del instrumento sin espiga, el uso de un arco de inspiración barroca, cuya vara más ligera y ángulos más agudos, exigen un ataque distinto a la cuerda y el estilo de fraseo y ornamentación. Por diversas razones no me es posible para este concierto interpretar esta obra en un violonchelo barroco, cuyas diferencias con el moderno incluyen las cuerdas de tripa, largo y ancho del diapason y puente, entre otras; pero eso no significa que la

dimensión interpretativa no será congruente con lo ya mencionado, pues el propósito es tener un acercamiento al paradigma historicista en la interpretación musical.

Fernando Montes, Jonathan Díaz - *Replicant Voice para E-cello, Electrónica y Soprano*.

Para finalizar el programa, la última pieza se concibe dentro del modelo de creación e interpretación de vanguardia. Entendiendo este, como un modelo que, además de recoger y expandir las posibilidades musicales ya mencionadas, aporta diferentes perspectivas más allá de las tradicionales.

Esta composición, como producto de la época en que se gesta, utiliza recursos y lenguajes propios del 2018, propone perspectivas de creación e interpretación en diversas dimensiones, desde la colaboración creativa, la diversidad de estilos musicales, la relación intérprete-partitura, hasta la interacción con la electrónica como medio de creación musical. En principio es un fenómeno musical de origen literario y carácter audiovisual, pues la partitura está inspirada en la novela: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick y en su adaptación cinematográfica *Blade Runner* de Ridley Scott, ambas presentes en la cultura pop, de manera que la composición también tiene influencia de géneros y estilos musicales de carácter popular. Su estructura retoma géneros musicales tradicionales como la rapsodia o el preludio, y los expande con lenguajes musicales propios del siglo XX y XXI, como la modalidad de Messiaen, la improvisación libre y la aleatoriedad.

Desde otra perspectiva, a diferencia de las obras anteriores, en esta composición se trató la idea de colaboración artística, donde se reunió a varias personas en torno a un concepto estético y se desarrollaron los materiales a interpretar. Estos materiales son sonoros o visuales; los primeros son creados por Fernando Montes y Jonathan Díaz y su reflejo en la partitura tiene en principio, escritura y notación tradicional. Sin embargo, mientras la pieza transcurre, los materiales visuales van apareciendo, sustituyendo la notación tradicional, por una gráfica, de esta manera modificando la relación de los intérpretes con la partitura.

La narrativa de la composición plantea la capacidad de una inteligencia artificial antropomorfa de experimentar emociones no simuladas en programación y conflictos existenciales propios del género humano. Análogo a este planteamiento, los recursos sonoros de origen electrónico y su eficacia en la transmisión de emociones son puestos a prueba.

Instrumentalmente, se recurre a técnicas extendidas tanto para el violonchelo como para la voz, buscando enriquecer el fenómeno sonoro y narrativo. En algunos casos, estas técnicas son nuevas dentro del repertorio usual del violonchelo, pero de uso cotidiano en otros instrumentos emparentados con la música y cultura pop como el *slap*, *tapping*, *looping*, etc. Más aún, el uso de filtros y efectos en el procesamiento de la señal de audio juegan un rol importante para generar texturas y ambientes particulares.

Para esta última pieza, utilizaré un violonchelo eléctrico fabricado en 2017 por el laudero mexicano Salvador Soto.